BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE STEIERMARKS UND KÄRNTENS
HERAUSGEGEBEN VON HERMANN EGGER
BAND II

HANNS ADAM WEISSENKIRCHNER

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

DARGESTELLT VON

ANNY ROSENBERG-GUTMANN



WIEN / GRAZ / LEIPZIG
ULR. MOSERS BUCHHANDLUNG (J. MEYERHOFF)
1925



HANNS ADAM WEISSENKIRCHNER



BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE STEIERMARKS UND KÄRNTENS
HERAUSGEGEBEN VON HERMANN EGGER
BAND II

HANNS ADAM WEISSENKIRCHNER

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

DARGESTELLT VON

ANNY ROSENBERG-GUTMANN



WIEN / GRAZ / LEIPZIG

ULR. MOSERS BUCHHANDLUNG (J. MEYERHOFF)
1925

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA“ IN GRAZ

MEINEM VEREHRTEN LEHRER

HERMANN EGGER

ZUGEEIGNET



INHALT.



Siegel Hanns Adam Weißenkirchners
am Vertrag für das Altarbild
in Seewiesen

VORAUSSETZUNGEN.

FREIE und schöpferische Künstler sind, wenn auch beeinflußt durch ihre Zeit, in der letzten Vollendung und Tiefe ihrer Werke unabhängig vom politischen, sozialen und religiösen Geschehen. Ihre Werke bedeuten für uns das zeitlose künstlerische Erlebnis, dem sie ihre Entstehung verdanken und das durch Erforschung historischer Zusammenhänge nicht bereichert werden kann.

Da jedoch in der vorliegenden Monographie der Versuch gemacht werden soll, den Leistungen eines vollkommen abhängigen Künstlers, des Malers Hanns Adam Weißenkirchners, gerecht zu werden, müssen die kulturellen Zustände seiner Epoche, soweit sie einen Zusammenhang mit seinen Werken darstellen, ins Auge gefaßt werden.

Seine Tätigkeit fällt in eine Zeit, in der im germanischen Norden der Kunstwille des Volkes schon bedeutende Leistungen hervorgebracht hatte. In den österreichischen Ländern jedoch war es die Aristokratie, die in der gesamten repräsentativen Lebenshaltung die Führerrolle übernommen hatte und der Kunst ihre Aufgaben diktierte, um sie der Verherrlichung eigener Macht und Größe dienstbar zu machen. In Wien bildeten die Türkensiege Leopolds I. die Grundlage für Aufschwung und erneute nationale Kraft. Der vom Hofe ausgehende Prunk, der Aufstieg und Größe des Staates bezeugen sollte, kam in erster Linie der Kunst zugute und fand im Barockstil seinen stärksten und prächtigsten Ausdruck. Das Volkstümliche, Persönliche wurde der Kunst genommen — der Monarchismus gab ihr seinen Glanz und seine strahlende Pracht.

Noch eine andere Macht war es, die sich des wirksamen Mittels der Kunst bediente, um die Welt von der Entfaltung ihrer Herrschaft zu überzeugen: die seit den Tagen der Gegenreformation wieder sieghafte katholische Kirche. Die Kunst aber, durch die bilderfeindliche Reformation ihrer früheren tiefen Verbundenheit mit der Religion beraubt, fand vielfach nicht mehr den Weg zu religiös vertiefter Beziehung zurück.

In Steiermark waren die Voraussetzungen für die Entwicklung höfischer und kirchlicher Kunst nicht ungünstig. Schon die Leiden des Dreißigjährigen Krieges hatten seine Gebiete nicht so heimgesucht wie die anderen Länder, Baulust und Kunstbestrebungen waren in dieser Zeit nicht völlig unterbunden gewesen. Von einem völkischen Kunstleben kann natürlich ebenso wenig wie im übrigen Österreich gesprochen werden, da das gesamte kulturelle Leben von fremdländischen Einflüssen durchsetzt war. Baumeister, Bildhauer und Maler wurden aus Italien berufen, eine Gepflogenheit, die sich sowohl beim erzherzoglichen Hofe als auch

bei den steirischen Adelsfamilien feststellen läßt. Wie sehr auch in Steiermark die Kunst von der katholischen Kirche abhängig war, bezeugt der von Leopold I. erlassene Schutzbrief für die steirischen Maler und Bildhauer vom Jahre 1660. Er bestätigt darin den von Ferdinand II. im Jahre 1622 ausgestellten Schutzbrief, empfiehlt darin die Maler und Bildhauer den geistlichen und weltlichen Obrigkeiten, jedoch mit dem bezeichnenden Zusatz, so lange sie in dem „Römischen katholischen allein selig machenden Glauben verbleiben werden“ (vgl. Anhang III). Die Pestgefahr, die das Land in diesem Jahrhundert besonders heimsuchte, erhöhte ebenfalls das religiöse Bedürfnis und förderte somit auch die Kunstbetätigung. Pestsäulen wurden errichtet, Statuen und Bilder der Immaculata und der einzelnen Pestpatrone, wie der Heiligen Rochus und Sebastian, aufgestellt, deren Ausführung bereits heimischen Künstlern übertragen wird.

Wenn auch alle diese Erzeugnisse steirischer Kunst ein gewisses bodenständiges Gepräge aufweisen, so sind sie doch nicht eigenartig genug, um in der Geschichte österreichischer Barockkunst ein eigenes Kapitel für sich zu beanspruchen. Wir können nur von einem österreichischen Barock sprechen, das die Eigenarten der gesamten Bevölkerung zum Ausdruck bringt und sich weder an sprachliche noch an nationale Grenzen hält, wie es ja auch die einzelnen Künstler nie zu einer wirklichen Bodenständigkeit brachten. Meist studierten sie an verschiedenen ausländischen Akademien und wanderten dann im Reich umher, bald im Dienste der Kirche Aufträge für Altarbilder und anderen Kirchenschmuck übernehmend, bald waren sie an der prunkvollen Innendekoration eines fürstlichen Schlosses beteiligt. Rege Betriebsamkeit und Fruchtbarkeit waren vor allem die Eigenschaften, die diese Künstler auszeichneten. Wenn auch die Einzelleistungen keine so hervorragenden waren, wenn sie auch nie bis zur letzten Tiefe eines italienischen oder niederländischen Meisters dringen konnten, so spiegeln sich doch weltliche Machtbetätigung und gegenreformatorische Strömungen in ihren Kunstwerken wieder.

In Steiermark war es Hanns Adam Weißenkirchner, dessen künstlerische Fähigkeiten ihm eine führende Rolle unter seinen Zeitgenossen zuwiesen. Hier war er der hervorragendste Vertreter der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrschenden Kunstrichtung, die sich in Stilsicherheit und technischer Geschicklichkeit äußerte, alles Revolutionäre und betont Persönliche vermeidend. Seine Bedeutung liegt vor allem in der Tatsache, daß er in Österreich einer der ersten Künstler war, denen die Aufgabe einer großzügigen malerischen Innendekoration gestellt wurde. Er hat sie in geschickter Übernahme alter Kunsttraditionen effektvoll gelöst. War auch seine künstlerische Persönlichkeit keine prominente, so darf doch seine Bedeutung in der Geschichte österreichischer Barockkunst, zu der seine Werke den Auftakt bilden, keinesfalls übersehen werden.

SEIN LEBEN.

ÜBER die äußeren Lebensverhältnisse Hanns Adam Weißenkirchners war bis vor kurzem nur sehr wenig bekannt. Die einzigen aus seinem Leben überlieferten Daten bildeten der Tag seiner Vermählung (5. Februar 1680) und der seiner Bestattung (26. Jänner 1695).[1] In den meisten seit dem 18. Jahrhundert erschienenen Werken, in denen der Name des Künstlers vorkommt, wird als sein Geburtsjahr 1615 genannt und Steiermark als seine Heimat bezeichnet, Angaben, die auch Josef Wastler in sein Steirisches Künstlerlexikon übernommen hat. Erst die ergebnisreichen Forschungen jüngsten Datums haben endlich wichtige, bisher unbekannte Tatsachen aus des Künstlers Leben ans Licht gebracht.

Es gelang Hermann Egger festzustellen, daß Hanns Adam Weißenkirchner am 10. Februar 1646 zu Laufen in Oberbayern getauft worden war,[2] sowie das verwandtschaftliche Verhältnis zu den übrigen, zum Teil als Künstler tätigen Mitgliedern seiner Familie genau klarzulegen.[3] Ebenso vermochte H. Egger eindeutig nachzuweisen, daß der Name des Künstlers nicht, wie bisher angenommen wurde, „Weißenkircher", sondern Weißenkirchner lautet.[4]

Hanns Adam entstammte dieser bekannten, in Salzburg ansässigen Familie, deren Mitglieder daselbst wie in den benachbarten Gebieten zahlreiche Werke hinterlassen haben.[5] Im Grazer Trauungsbuch wird er als Sohn des Salzburger Bildhauers Wolf Weißenkirchner genannt. Dieser Wolf, genannt der Ältere, war der erste Lehrer des jungen Balthasar Permoser, der im Jahre 1663 in seine Werkstatt eingetreten war.[6] Wolfs Vater war der im Jahre 1627 verstorbene, in Salzburg tätige Maler Wilhelm Weißenkirchner, der, wie bereits J. Wastler erwähnt, 1616/17

1) S. die Regesten im Anhang. Meine Nachforschungen im Steiermärkischen Landesarchiv und in den Landesregierungsarchiven in Graz und Salzburg, sowie Anfragen im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv und im Münchner Staatsarchiv, schließlich im Schwarzenbergschen Archiv in Krumau blieben nahezu ergebnislos.

2) Wie es zu dieser Feststellung kam, berichtete H. Egger in den Blättern für Heimatkunde (III 1925 S. 1 ff.). Es sei nur erwähnt, daß die Nachforschungen besonders großen Schwierigkeiten begegneten, da die Matriken der Salzburger Dompfarre, in denen die Familie Weißenkirchner durch mehrere Generationen verzeichnet wird, für die Jahre 1642 bis 1649 — also gerade für die in Betracht kommende Zeit — keine Eintragung aufweisen. H. Egger unterzog sich nun der mühseligen Aufgabe, nachzuforschen, in welchen Orten der Vater unseres Hanns Adam, der Bildhauer Wolf d. Ä., während dieser Zeit gearbeitet hatte. Es gelang ihm zu ermitteln, daß er im Jahre 1645 für die Stiftskirche in Laufen „Khriplzeug" geliefert hatte. Die Antwort auf eine Anfrage an das Pfarramt in Laufen brachte endlich die von manchen Forschern vergeblich gesuchte Kenntnis von Weißenkirchners Geburtsdatum.

3) S. den Stammbaum im Anhang.

4) H. Egger a. a. O. Der Titel seines Aufsatzes lautet: „Weißenkircher" oder „Weißenkirchner"?

5) Nachweise ihrer Werke ersichtlich in den Bänden der österreichischen Kunsttopographie VII, IX, X—XIII.

6) Vgl. H. Egger a. a. O.

die Fresken im Salzburger Rathause gemalt hatte.[1]) Wolf Weißenkirchner d. J., der Bruder des Hanns Adam, verfertigte unter anderem das Modell zu einer Marienstatue in Laibach, die, vom Laibacher Glockengießer Christoph Schlags gegossen, im Jahre 1682 enthüllt wurde.[2])

Über Weißenkirchners Werdegang und seine Lehrjahre ist nichts bekannt. Ein Studienaufenthalt in Wien, von dem die Tradition berichtet, läßt sich vorläufig nicht nachweisen. Die Annahme W. Suidas,[3]) daß Weißenkirchner in Wien im Jahre 1689 für Leopold I. gearbeitet hätte, wobei als einziger Anhaltspunkt die Datierung auf dem Bilde der Rochuskirche dienen konnte, kann nicht als begründet angesehen werden. Die beiden Altarbilder in dieser Kirche sind wahrscheinlich auf Bestellung in Graz verfertigt und nach Wien geschickt worden, wie ja auch die Augustiner, zu deren Kloster die Kirche einst gehörte, das vorhergehende Jahr eine Beihilfe aus Graz zur Anfertigung eines neuen Hochaltarbildes erhalten hatten. Auch der Heinzelmannsche Stich „Majestas et amor“ nach Weißenkirchners Vorlage kann nach H. Eggers Ausführungen[4]) nicht als ein Beweis für eine Tätigkeit des Künstlers in Wien gelten.

Weitere Nachrichten über Weißenkirchner und seine Familie bieten eigentlich nur die Matriken der Grazer Stadtpfarre. Barbara Elisabeth, seine Gemahlin, hatte ihm drei Kinder geboren: Johann Honorius (getauft am 5. Dezember 1680), Marie Christine (am 25. Februar 1683) und Josef Anton (am 6. Februar 1684[5]). Erst 17 Jahre alt, heiratete Marie Christine am 3. Februar 1698 den durch seine Fresken im Grazer Minoritenkloster bekannten Maler und „Stuckhatorer“ Antonio Materna aus „Gadolago“[6]). Ob dieser bereits zu Lebzeiten Weißenkirchners in dessen Atelier beschäftigt gewesen und nach des Meisters Tode dessen Werkstätte übernommen hatte, ließ sich bisher nicht feststellen.[7]) Bezüglich des Ablebens Weißenkirchners sei schließlich noch erwähnt, daß es vorsichtiger ist, den Tag der Bestattung (26. Jänner 1695) anzugeben, da kein Anhaltspunkt für eine nähere Bestimmung des Todestages vorliegt. Dagegen findet sich in den Eggenbergschen Rechnungsbüchern eine Eintragung vom 27. Jänner vor, aus der hervorgeht, daß die „Conductsunkosten“ über unmittelbaren Befehl des Fürsten beglichen worden sind.[8])

---

1) Wastler, Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark 1887 155.

2) Diese Statue stand einst auf der Mariensäule auf dem St.-Jakobs-Platz in Laibach und wurde im Jahre 1848, da die Säule dem Verfall nahe war, auf den Kruzifixaltar der St.-Jakobs-Kirche daselbst übertragen.

3) Belvedere V 1924 72.

4) Blätter für Heimatkunde III 1925 33ff.

5) Vgl. die Auszüge aus den Taufprotokollen des Grazer Stadtpfarramtes im Anhang.

6) Nach H. Eggers Ausführungen in der Februar-Sitzung der Grazer Kunstgeschichtlichen Gesellschaft dürfte es sich um eine Verballhornung der Bezeichnung „Gordola al lago“ [Maggiore] handeln, der östlich von Locarno an der Mündung des Val Verzasca gelegenen Tessiner Ortschaft Gordola.

7) Nach dem bereits am 23. Oktober 1702 erfolgten Tode Maternas heiratete Marie Christine am 4. November 1703 den Zinngießer Johann Bernhard Pfisterer. Sie starb am 1. April 1720.

8) Bezüglich dieses von R. Meeraus ermittelten Vermerkes vgl. dessen Abschrift im Anhang.

Einer alten Tradition zufolge soll Weißenkirchner von dem Fürsten von Eggenberg nach Italien zu seiner Ausbildung geschickt worden sein. Ein Beleg für eine solche Unterstützung ließ sich bisher nicht erbringen. Auch ist sein italienischer Studienaufenthalt dokumentarisch nicht feststellbar, doch legen seine Bilder, insbesondere seine Malereien im Schlosse Eggenberg Zeugnis ab für die künstlerischen Eindrücke, die er nur in Italien selbst empfangen haben konnte. Die heute verschollenen Kopien nach Pietro da Cortona, einst in der Grazer Gemäldegalerie, mögen als weiterer Beweis für diese Annahme angeführt werden.[1]) Wie es zu Weißenkirchners Berufung an das fürstliche Haus Eggenberg kam, darüber könnte wohl nur die verschollene (?) Privatkorrespondenz der Eggenberger Aufschluß geben. Dagegen sind in jüngster Zeit in den, durch Robert Meeraus wieder aufgefundenen Eggenbergschen Rechnungsbüchern Vermerke von Auszahlungen an Weißenkirchner ermittelt worden, die manches Licht auf seine bisher ziemlich ungeklärten Beziehungen zu dem Fürstenhause werfen.[2])

---

1) Vgl. die Liste „Verschollene Werke“ im Anhang.

2) Vgl. die betreffenden Auszüge im Anhang, für deren Abschriften ich Herrn R. Meeraus zu besonderem Danke verpflichtet bin.

STUDIENAUFENTHALT IN ITALIEN.

ROM.

ALS Weißenkirchner nach Italien kam, hatte die Barockkunst mit allen ihren Erscheinungen und Strömungen bereits weiteste Verbreitung gefunden. Das neue Verhältnis zum Raum hatte neuartige Gestaltungsmöglichkeiten gezeitigt, und man war schon bis zur extremsten Äußerung, zur illusionistischen Deckenmalerei vorgedrungen. Die Ruhe des 16. Jahrhunderts war dem Bewegungsreichtum gewichen, die Darstellung hatte sich des flüchtigen Mienenspiels und anderer Mittel zur Betonung der seelischen Affekte bemächtigt. Dementsprechend hatten sich auch die formalen und koloristischen Anschauungen geändert: Die strenge Form wurde in Licht und Schatten aufgelöst und die Farbe, bisher im Dienste plastischen Ausdrucks, wurde zur Erzielung malerischer Effekte verwendet.

Diese formauflösenden Tendenzen waren zum Teil durch einzelne Mitglieder der Bologneser Malschule gemildert worden, die im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts nach Rom gewandert waren, um hier verhältnismäßig rasch zu dominierender Stellung zu gelangen.

Weißenkirchners Aufenthalt in Rom fällt nun wohl erst in eine Zeit, in der die Carracci und ihre Schüler längst nicht mehr am Leben waren, aber ihre Werke haben zweifellos auf ihn eingewirkt. Von ihnen zunächst, die die großen Traditionen der Renaissance bewahrt hatten und der beginnenden Zersetzung der Formen den Adel der klassischen Kultur entgegenhielten, dürfte der aus dem Norden kommende Künstler die nachhaltigsten Eindrücke empfangen haben.

Fast in allen seinen Werken finden wir Anklänge an die Bolognesen: Er übernimmt die von Lodovico Carracci mit Vorliebe angewandte Technik des Auftragens der Farben auf dunklem Bolusgrund, ein Verfahren, das seinen Bildern einen schweren, dunklen Ton verleiht, ganz abgesehen von dem Nachteil, daß sie mit der Zeit trübe werden und nachdunkeln, besonders dann, wenn der Bolusgrund durchwächst. Namentlich in den Gemälden des Eggenberger Prunksaales zeigt sich ebenso der Einfluß der Dekorationsweise Lodovicos als auch der der klaren und übersichtlichen Allegorik Annibales und Guercinos. Auch Guido Renis skulpturale Behandlung der Bewegung, seine reliefartige Erstarrung der Komposition hat Weißenkirchner beeinflußt, nur das Unirdische Reni'scher Frauengestalten, die weiche, romanische Schönheit jener Köpfe bleiben ihm fremd. Näher verwandt sind ihm die erdhaften Frauen Domenichinos mit ihren frischeren und herberen Formen. Im ganzen lernte er von den bolognesischen Eklektikern die glückliche Vereinigung correggesker Lichtführung und venezianischer Farbe mit der römi-

schen Formengebung, jene Vereinigung, die sich schon längst als typischer Stil des Seicento von Rom aus über ganz Italien verbreitet hatte.

Im Gegensatz zu dieser formenstrengen Richtung stand die Malweise Caravaggios, der in Rom selbst keinen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen vermocht hatte. Gab es auch zu der Zeit, in die Weißenkirchners Aufenthalt in der Ewigen Stadt fiel, Theoretiker, die seine Hell-Dunkel-Malerei feierten, so kann doch von einer unmittelbaren Einwirkung Caravaggios auf Weißenkirchner kaum gesprochen werden. Aber wie die verschiedenartigsten Strömungen der Kunstrichtungen des 17. Jahrhunderts mit tausend Fäden untereinander verknüpft sind, so auch hier: In Neapel, wohin Caravaggio ausgewandert war, übten seine Bilder einen starken Einfluß auf den seiner Art verwandten Ribera und dessen Schüler aus, deren Einflüsse wiederum sich weit nach dem Norden erstreckten.[1])

Auch Luca Giordanos Werke dürften Weißenkirchner in seiner Entwicklung beeinflußt haben. Als Schüler Riberas nach Rom gekommen, bildete er sich dort nach Pietro da Cortona weiter und erreichte in seinen mythologischen Bildern eine ebenso festlich-ruhige Stimmung wie sie in den Darstellungen des Eggenberger Saales wiederklingt. Luca hat zu Weißenkirchners Zeitgenossen gehört, wie auch noch andere aus der Bologneser Malerschule hervorgegangene Künstler — es sei nur Carlo Cignani erwähnt, dessen Cimon (Wien, Kunsthistorisches Museum) dem Philosophen in Eggenberg und dem Noah im Schloß Seggau als Vorbild gedient haben mag.

Um die römischen Eindrücke auf Weißenkirchner in ihrer Gesamtheit prüfen zu können, müssen auch diejenigen Strömungen ins Auge gefaßt werden, deren Entstehung und Entwicklung er unmittelbar miterlebt haben dürfte. Das römische Hochbarock hatte ja damals — Mitte der siebziger Jahre — bereits seinen Höhepunkt erreicht. Es fand ebenso seinen Ausdruck in Borrominis schwingenden Fassaden, wie in Berninis extatischen Skulpturen und in Andrea del Pozzos rauschendem Dekorationsstil. Diesen extremsten Richtungen stellten sich seit längerer Zeit klassizistische Kunsttendenzen gegenüber, die sich einen der Antike entlehnten, strengeren Formwillen zum höchsten Ziel setzten. Unterstützt von Theoretikern, die wie Bellori Theorien und Regeln aufstellten, um die Kunst in die enge Bahn des Gesetzmäßigen zu zwängen, wurden neue Ideale aufgestellt. Das Unruhige und Übersinnliche sollte durch inneren Frieden und Zuständlichkeit ersetzt werden, geheiligt durch den Hauch der Antike. Eine neue Schule wurde gegründet, deren sanfter Schönheitssinn durch Künstler wie Andrea Sacchi, Carlo Maratta, Francesco Mola und Pietro Testa verkündet wurde.

---

1) Es erscheint nicht unwahrscheinlich, daß Weißenkirchner Ribera-Werke kennengelernt hat. Die Konzeption in Petersburg, den Kopf mit den schwermütigen Augen seiner hl. Agnes (Dresden) finden wir, wenn auch nur in Nachklängen, bei Weißenkirchners Immaculata in Vorau wieder; auch Riberas neuartige Auffassung der Sebastian-Darstellung hat er übernommen.

Neben diesen einheimischen Malern waren dann noch einzelne fremde Künstler, deren Kunstschaffen in fruchtbarster Weise neue Anregungen vermittelte, vor allem Nicolas Poussin, der typische Maler des klassizistischen Barocks. Poussin, Domenichino und Pietro da Cortona gehörten einem Kreis an, dem auch Sacchi und seine Schüler nahestanden. Die Einflüsse, die diese Künstler aufeinander ausübten, waren von großer Bedeutung, wenn auch der einzelne in seiner Eigenart sich deutlich von den anderen unterschied. Was das Verhältnis Weißenkirchners zu Pietro da Cortona anbelangt, so kann von einem direkten Schülerverhältnis[1]) — abgesehen von dem bereits 1669 erfolgten Tode Pietro Berettinis — nicht die Rede sein. Weißenkirchners Mäßigung und Ruhe ist von Cortonas barocker Üppigkeit weit entfernt. Nur was Pietro Berettini von Domenichino lernte: Raum und Figuren in eine Einheit zu bringen sowie das Maßhalten in seiner früheren Periode, dürfte Weißenkirchner zur Nachahmung angeregt haben. Domenichino war es auch, der Poussins Schaffen Weißenkirchner nähergebracht haben mag; gerade jene Periode, in der er noch unter dem Einfluß des von ihm verehrten Carraccischülers stand und sein Kunstwollen noch nicht von strengstem antiken Formwillen, verbunden mit einem innigen Zusammenhang mit der Natur, durchdrungen war, steht Weißenkirchner am nächsten.

Poussins strenge Malweise, die den Linienrhythmus und die geschlossene Komposition der Aldobrandinischen Hochzeit dem Pathos der Caravaggioschule vorzog, mag Weißenkirchners Geschmack weit mehr entsprochen haben als die seiner meisten übrigen Zeitgenossen. Das zeigt sich besonders im Deckengemälde des Eggenberger Prunksaales, in der edlen, klassischen Gestaltung des jugendlichen Sonnengottes, für die ihm dasselbe antike Ideal vorgeschwebt haben mag, das Poussin zu seinem Bilde „Phaetons Bitte bei Apollo“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) angeregt hat. Die französische Geschmackskultur allerdings, die den Werken Poussins die persönliche Note verleiht, steht begreiflicherweise in großem Gegensatz zu dem weit schwerfälligeren Wesen des alpenländischen Künstlers.

Einen ganz engen Anschluß an die strenge klassizistische Richtung der genannten Meister zeigt jedoch keines seiner Bilder, immer überwiegt das Nachwirken des Eklektizismus der Bolognesen. Aber der neu auflebende Formensinn hat entscheidend auf ihn eingewirkt: Er geriet nie ganz unter den Einfluß des römischen Hochbarocks, dem später alle nach ihm in Italien studierenden österreichischen Künstler unterlegen sind.

---

1) Wastler, Joh. Ad. Weißenkircher, ein Schüler des Pietro da Cortona. Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark XLI 1893 S. 255ff.

VENEDIG.

Wie viele Erscheinungen der italienischen Barockmalerei ihren Ausgang von Venedig nahmen oder zum mindesten durch venezianische Beeinflussung zu erklären sind, wie die Carracci nach Venedig wanderten und Ribera seine erste Studienzeit hier verbrachte, wo auch die Quellen der Kunst Poussins zu suchen sind, so gibt es auch keinen nordischen Künstler, der nicht von den ungeheuren Reichtümern Venedigs geschöpft hätte, um sie im ferneren Verlauf seines Schaffens der Heimat zu vermitteln. In Venedig mußte alle diese Künstler ein verwandtschaftliches Gefühl mit jenen Malern erfassen, mit den noch lebenden wie mit den längst verstorbenen, deren Geist hier noch zu einer Zeit herrschte, als in anderen Städten Italiens die Vergangenheit bereits durch die neuen Strömungen überwunden war. Die Atmosphäre dieser Stadt, die den Kunstwerken, die sie hervorbringt, jenen übersinnlichen Schimmer des Malerischen verleiht, mußte auch die nordischen Vermittler und ihre Schüler erfassen und in Verbindung mit ihrer plastischeren und frischeren Art jene reizvolle Kultur der Malerei gestalten, von der die nordische, besonders die österreichische Kunst bis weit in das 18. Jahrhundert hinein beeinflußt wurde.

Wie von hier aus die Carracci ihren Anfang genommen haben, so ist auch wieder eine starke Rückwirkung der bolognesischen Richtung zu verzeichnen, unter deren Einfluß die Kunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts steht, die in ihrem Akademismus im schärfsten Gegensatz zu der bereits hier und dort zu keimen beginnenden modernen Strömung steht. Noch ist der neue Weg nicht betreten, aber die Jahrhundertmitte findet schon eine Gruppe von Malern vereinigt, welche die ersten Schritte zur neuen Richtung bereits getan hatten, zu jenem Impressionismus, der — in Tiepolo gipfelnd — eigentlich schon den Keim zum Impressionismus des 19. Jahrhunderts enthält. Diesen als Naturalisten bezeichneten Künstlern gehörte eine Reihe von Malern an, zu der Joachim von Sandrart, Antonio Zanchi, Giambattista Langetti und Carlo Loth gezählt werden. Teils unmittelbar, teils mittelbar durch Caravaggio beeinflußt, hatten sie manches mit ihm gemeinsam, so vor allem die Liebe zur Naturwahrheit und zur Tonschönheit.

Zu dieser Künstlergruppe und ihrer Richtung ist nun Weißenkirchner in ein näheres Verhältnis getreten. Während ihn mit den römischen und bolognesischen Malern mehr allgemeine, in der Geschmacksrichtung der ganzen Zeit liegende Gesichtspunkte verbanden, kann hier zum ersten Male von einem direkten Anschluß an einzelne Künstler gesprochen werden. Mit annähernder Sicherheit sind vor allem künstlerische Beziehungen zu dem in Venedig lebenden deutschen Maler Carlo Loth[1]) anzunehmen, zu dessen Werken Weißenkirchners Malweise eine so nahe Verwandtschaft aufweist, daß einzelne Gemälde, die heute mit Sicherheit als von

---

1) Abbate L. Lanzi, Storia pittorica della Italia III 256.

seiner Hand herrührend angesehen werden, früher als Werke des Loth bezeichnet waren.[1])

Johann Carl Loth (Carlotto genannt) stammte aus München und wirkte durch Jahrzehnte in Venedig, wo er — laut seiner Grabinschrift in S. Luca — im Jahre 1698 starb. Er war ein Schüler Pietro Liberis, dessen „heitere Malweise“ er aber, wie schon Zanetti feststellt,[2]) nicht immer entlehnte. Liberi hat er die Vermittlung caravaggesker Lichtführung zu verdanken. Von seinen Zeitgenossen wurde Loth ganz besonders geschätzt. Boschini[3]) ergeht sich in Lobeshymnen über seine Kunst, die folgendermaßen beginnen:

> Un Carlo Loto de nation tedesca
> Per cusidir; condisce la petura
> Con squisitezza tal de miniadura
> Che la confonde l' arte pittoresca . . .

Die Geburt Christi in S. Silvestro in Venedig, eines der wenigen Werke, die Loth mit Sicherheit zuzuschreiben sind, zeigt am besten die gemeinsamen Berührungspunkte mit Weißenkirchners Frühwerken: ein zartes Formempfinden, eine flüssige Behandlung des Inkarnats, durchsichtige Schatten und ein reichbewegter Faltenwurf der Gewänder. Die von H. Voß[4]) als für Loth charakteristisch bezeichneten Merkmale in dessen Gemälden im Wiener Kunsthistorischen Museum: der bräunliche, bisweilen ins rötliche übergehende Ton, die Zeichnung der Hände mit den besonders sorgfältig ausgeführten Fingernägeln, die um manche Gestalten flatternden Draperien können ebenso als besondere Charakteristika für Weißenkirchner bezeichet werden. Loths Formempfinden ist verschwommener, aber auch durchgeistigter, seine Malweise bedeutend flüssiger und die Komposition eigenwilliger.

In den Gemälden jener Künstler, die als eigentlich naturalistisch angesehen werden dürfen, finden sich schon Weißenkirchners Darstellungstendenzen, welche auch diejenigen der meisten Künstler dieser Periode sind: Vor allem die besonders formempfindende Durchbildung des nackten menschlichen Körpers, der wie unter dem Zwange einer Gewalt Stellungen einnimmt, welche die denkbar möglichsten Verkürzungen aufweisen; ferner die gesteigerte Bewegung der Akte und die oft ganz nahe dem Bildrande knienden oder sitzenden, bildeinwärts gedrehten, großen Gestalten.[5])

Diesen Naturalismus, allerdings in sehr gemilderter Form, hat Weißenkirchner auch mit Langetti[6]), dem führenden unter jenen Künstlern, gemeinsam, der eben-

1) Vgl. Das alte Eggenberger Schloßinventar mit Suida, Werke des steirischen Malers Hans Adam Weißenkircher.

2) A. M. Zanetti, Della pittura Veneziana II 167.

3) Marco Boschini, Le minere della pittura.

4) H. Voß, Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXIII 1912 69ff.

5) Vgl. auch J. Meder, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung 388. 411.

6) Vgl. G. Fiocco, Giambattista Langetti e il naturalismo a Venezia, Dedalo 1922.

falls sowohl von den Bolognesen als auch von der Schule von Neapel abhängig ist, was am deutlichsten durch einen Vergleich seines Hieronymus-Bildes (Venedig, Collezione Braß) und der beiden Darstellungen des Archimedes (Braunschweig, Gemäldegalerie, und Venedig, Palazzo Vidman-Foscari) mit Riberas Märtyrerbildern hervorgeht.[1]) Den deutlichsten Beweis für die gemeinsamen Quellen, aus denen jene Künstler schöpften, bietet ein Vergleich von Langettis letztgenanntem Bild mit Weißenkirchners Tod des Orion (Schloß Eggenberg), Loths Barmherzigen Samariters (Depot des Wiener Kunsthistorischen Museums[2]) und Riberas Tod des Adonis (Rom, Galleria Nazionale). Hier wie dort die bolognesischen Jünglings- und Frauenprofile und der durch die Schule von Neapel vermittelte Naturalismus in den liegenden Akten.

Von Antonio Zanchi[3]), der von seinem Lehrer Ruschi Cortonas anmutigeren Stil übernahm, konnte Weißenkirchner die Verbindung dieser Eigenschaften mit der Malweise der venezianischen Schule lernen, eine Tatsache, die beim Betrachten sowohl von Zanchis großer Darstellung der Pest in der Scuola di S. Rocco in Venedig als auch vor dem gegenüberliegenden Bilde seines Schülers Pietro Negri deutlich vor Augen tritt. Stroifi[4]), ein Schüler des Prete Genovese, dem Caravaggio wesensgleich erscheinend, vereinigt dessen Art mit der Nachahmung Tizians, was am besten aus seinem Altarbild in der Chiesa del Ospedaletto in Venedig hervorgeht, dessen tizianesker Johannes dem Täufer-Bildnis Weißenkirchners in Straß sehr ähnlich ist, während sich seine übrige Malweise durch eine ziemlich betonte Hell-Dunkel-Malerei von ihm unterscheidet.

Ein weiterer Maler aus jener Gruppe, bei dem wir ebenfalls persönliche Beziehungen mit Weißenkirchner anzunehmen geneigt sind, ist Nicolas Regnier (Niccolo Renieri) aus Mabuse,[5]) der in Rom die Schule des Manfredi besuchte und nach Venedig berufen wurde, um im Palazzo Giustiniani zu malen. Dem Weißenkirchner verwandt erscheint er schon durch seine Vereinigung der vlämischen, also einer nordischen Schule mit der italienischen und durch das Überleiten caravaggesker Kraft in anmutigere, lieblichere Formen, die allerdings dabei oft leer und akademisch werden. Seine Taufe Christi in San Salvatore in Venedig ist Weißenkirchners Taufe in der Grazer Gemäldegalerie so ähnlich in Farbengebung, Komposition und Behandlung des Inkarnats, daß unwillkürlich der Gedanke an eine Mitwirkung Weißenkirchners sich jedem, die beiden Gemälde vergleichenden Beschauer aufdrängt — zumindestens kann von einer bewußten Anlehnung an Renieris Darstellung gesprochen werden.

---

1) Vgl. ferner die auffälligen Gemeinsamkeiten von Langettis Apollo und Marsyas (Dresden) mit Guido Renis Darstellungen des gleichen Themas (München, Pinakothek).

2) Reproduktion bei Voß a. a. O. 71 Abb. 38.

3) Lanzi a. a. O. 282.

4) Lanzi a. a. O. 229

5) Vgl. H. Voß, Zeitschrift für bildende Kunst LVIII 1924 56 ff.

Endlich ist auch Joachim von Sandrarts zu gedenken, dessen Stellung als Vermittler zwischen italienischen und deutschen Kunstbestrebungen Weißenkirchner berührt haben mußte, um so mehr als dessen Kunstanschauungen, in der „Teutschen Akademie“ festgelegt, allem Revolutionären feind, in der Bevorzugung der ausgesprochenen Vertreter des Akademismus und Eklektizismus ihren Ausdruck fanden.

Der Austausch zwischen den nordischen herberen Kunstelementen und den weicheren malerischen des Südens spielt in diesem Kunstkomplex eine so hervorragende Rolle, daß die Grenzen zwischen italienischer und deutscher Malerei oft gänzlich verwischt werden, wie dies gerade die Werke Carlo Loths bezeugen. Dieser Austausch wird nicht nur durch den Aufenthalt nordischer Künstler in Venedig gefördert, es werden auch zahlreiche italienische Maler von hier aus in deutsche Städte berufen: So malte Zanchi in München[1], sein Schüler Trevisani und andere italienische Künstler wurden am Hofe Leopolds I. beschäftigt. So half auch Weißenkirchner jene Synthese zwischen germanischer Kunstauffassung und romanischem Stilempfinden zu gestalten, die im Vereine mit den gleichzeitig auftretenden Erscheinungen in der Baukunst, sich fern von jeder Bodenständigkeit haltend, das eigentliche internationale Barock darstellt.

---

1) Deckengemälde im Schloß Nymphenburg und Altarbild in der Theatinerkirche.

SEIN WERK.

NOCH ganz vom Geiste dieser Kunststätten erfüllt, tritt Weißenkirchner in die Dienste des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg. Diese ersten Jahre seines Wirkens in Steiermark sind durchpulst vom Schönheitssinn des Südens und echtem Kunstempfinden, noch erfüllt von innerer Freiheit und Selbständigkeit des Wollens. Allmählich aber schwindet der Einfluß der großen italienischen Vorbilder, neue Anregungen fehlen und unter dem Eindrucke engherzigen Provinzgeistes wird sein Schaffen unfrei und immer nüchterner. Das venezianische Kolorit seiner ersten Werke weicht der allgemein üblichen Farbengebung provinzieller Altarbilder und auch die Komposition seiner Heiligendarstellungen ordnet sich dem konventionellen Schema unter.

Auch gereichte der Umstand, daß er sich fast ausschließlich als fürstlich Eggenbergscher Hofmaler betätigte,[1]) seinem Schaffen im Laufe der Zeit nicht zum Nutzen. Seine Werke, nur mehr als Ausdruck fürstlicher Größe und der ihr ergebenen Patronatspfarren verwendet, verloren jene persönliche Note, die — bei Voraussetzung technischen Könnens — in erster Linie den Wert einer künstlerischen Leistung bestimmt.

Weißenkirchners datierte Werke, soweit sie uns gegenwärtig bekannt sind, umfassen einen Zeitraum von nur fünfzehn Jahren; sein frühestes bezeichnetes Bild trägt die Jahreszahl 1680, seine letzten Arbeiten sind nicht lange vor seinem Tode vollendet worden. Aber auch die nicht datierten Werke fallen ihrem Stil nach in den nämlichen Zeitraum, und nur ganz wenige, wie der Hl. Sebastian, können schon früher entstanden sein. Dieses Bild unterscheidet sich wesentlich von Weißenkirchners übrigen Gemälden; das kleine Format und die kleinfigurige Komposition sind bei keinem seiner sonstigen Werke zu finden. Da sich überdies eine Replik in Rom (Galleria Nazionale) befindet, liegt die Vermutung nahe, daß beide noch während des italienischen Studienaufenthaltes entstanden sind.[2]) Die Darstellung ist ganz dem 17. Jahrhundert entsprechend; es ist nicht mehr der aufrechtstehende, an einen Baum gebundene und von Pfeilen durchbohrte Sebastian der Renaissance, sondern ein von den Pfeilen bereits befreiter, leblos zusammen-

---

1) Diese Tatsache wird nicht allein durch den Umstand bestätigt, daß seine Altarbilder hauptsächlich für Kirchen bestimmt waren, die unter der Patronanz der Eggenberger standen, sondern auch dadurch, daß er weder als Mitglied der 1619 von Pietro de Pomis gegründeten steirischen Malerconfraternität angehörte, noch unter denjenigen Malern aufgezählt wird, die zu der in Betracht kommenden Zeit in Graz den Bürgereid leisteten (vgl. Mitgliederverzeichnis der Malerconfraternität in Graz und Auszug aus dem Grazer Bürgerbuch, beide im Steiermärkischen Landesarchiv).

2) Vgl. W. Suida, Belvedere 1924 75f. (Abb. 5).

gesunkener Körper eines Jünglings, um den sich zwei Frauen bemühen. Das Motiv des an einem Aste noch angebundenen Armes, während der andere herabhängt, ist von Riberas Sebastian in Petersburg übernommen, den A. L. Mayer eine „lyrisch empfundene Darstellung“ nennt,[1]) eine Bezeichnung, die auch Weißenkirchners Auffassung des Themas verdient. Auch die Lichtbehandlung — nur der Körper des Heiligen ist besonders hell beleuchtet — entspricht dem zeitgenössischen Geschmacke.

Zu den frühesten Werken können ferner die Madonna mit dem Kind in der steiermärkischen Landesgalerie und Susanna mit den beiden Alten gezählt werden. Beide Gemälde zeigen eine noch ziemlich unausgeglichene Malweise und breite Pinselführung. Der stark rötliche Gesamtton und die fast leuchtend roten Schatten sind charakteristisch für diese erste Periode. Für die „Susanna“ dürfte ihm Guido Renis ähnliche Komposition des Themas (London, Nationalgalerie) als Vorbild vorgeschwebt haben. In diese frühe Phase seines Kunstschaffens werden wohl auch die beiden Wiener Bilder, Tod der Dido und Allegorie der Vergänglichkeit, einzureihen sein. Sie zeigen noch mutiges, frisches Können und die kräftige Pinselführung seiner venezianischen Vorbilder.

Das Martyrium des hl. Veit in St. Veit am Aigen bedeutet das erste datierte Werk, es trägt die Jahreszahl 1680 (Abb. 2). Um dieselbe Zeit ist auch das Martyrium des hl. Laurentius (datiert 1680) in Übelbach entstanden, das der Komposition und dem Farbcharakter nach ganz mit dem erstgenannten Bild übereinstimmt. Beide Gemälde behandeln zwar Martyrien, doch ohne den gewohnten Naturalismus, ohne die übliche brutale Darstellungsweise (Abb. 3). Die Art, wie in beiden Fällen der jugendliche Märtyrer vollbeleuchtet sich von den im Dunkel stehenden Henkersknechten effektvoll abhebt, bedeutet eine Verklärung des grausamen Vorganges. Es ist dieselbe Idealisierung, die schon Tizian in seinem Martyrium des hl. Laurentius (Venedig, Jesuitenkirche) beabsichtigt hat. Auch in kompositioneller Hinsicht hat sich Weißenkirchner an Tizians Lösung angeschlossen.

Eine weitere Märtyrerdarstellung ist die der hl. Katharina in Stainz, ein Bild, für das zufolge der größeren Einfachheit der Komposition und der glatteren Malweise eine spätere Entstehungszeit angenommen werden muß. Der Umstand, daß manche Hintergrundsmotive aus den Eggenberger Plafonddarstellungen verwendet worden sind, läßt auf eine Entstehung um das Jahr 1686 schließen.

In die frühe Schaffensperiode sind wohl auch die drei Altarbilder in der Pfarrkirche in Straß zu verlegen, welche die Erinnerung an das Venedig Tizians zur Voraussetzung haben. Die beiden Seitenaltarbilder, die schon erwähnte Darstellung Johannes' des Täufers und die beiden Apostel Simon und Judas Thaddäus, sind Ergebnisse der Loth-Schule; das bezeugt besonders das warme rötlichbraune

---

1) A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei.

Kolorit, das in beiden Bildern vorherrscht, ein charakteristisches Merkmal von Weißenkirchners Malweise in den Jahren 1680 bis 1685. In der Komposition dürfte Domenichinos Täufer-Bildnis (Rom, S. Andrea della Valle) nicht ohne Einfluß geblieben sein: Wie bei Domenichino, so findet sich auch bei Weißenkirchner die von ferne erscheinende Christusgestalt, auf die Johannes hinweist; ebenso wiederholt sich auch der landschaftliche Charakter in ähnlicher Weise.

Das Hochaltarbild, die Verkündigung, trägt mit seiner großen inneren Bewegung den Stempel eines Frühwerkes. Es ist beinahe impressionistisch gemalt, jegliche Form verflüchtigt, das ganze Bild fast nur mit malerischen Mitteln behandelt. Es liegt Ekstase in den ausgebreiteten Händen Mariens, in dem demutsvoll gesenkten, langhalsigen Engel mit dem ihn umflatternden knitterigen Tuch. Jede Andeutung einer Raumtiefe fehlt, die Figuren sind nebeneinander im Vordergrunde angeordnet und befinden sich gleichsam vor einer Wand, aus Wolken und dem Bettvorhang Mariens gebildet. Eine weitere prächtige Engelsgestalt über dieser Gruppe, zahlreiche Putten und Cherubsköpfe verstärken den Bewegungsreichtum, von dem das ganze Bild erfüllt ist. Das Licht, das sich aus der Taube des Heiligen Geistes über den Engel und die Madonna zu ergießen scheint, erhöht die malerischen Reize und gibt dem Ganzen einen Schimmer mystischer Verklärung. Darüber befindet sich die flüssig gemalte Darstellung des in den Wolken schwebenden Gottvaters, der, wie Michelangelos Weltschöpfer, mit seitlich ausgebreiteten Armen neues Leben in den Weltenraum zu gebieten scheint.

Weißenkirchners zweite Darstellung der Verkündigung ist aus stilistischen Gründen in eine spätere Schaffensperiode einzureihen, wobei die derbere Malweise für eine Datierung um 1688 spricht. Dieses Bild, heute in der Grazer Gemäldegalerie, schmückte einst den Hochaltar in der Kirche des Karmeliterinnenklosters im Kälbernen Viertel in Graz. Die vermutlich schlechten Lichtverhältnisse dieser heute nicht mehr bestehenden Kirche dürften den Künstler zur Wahl dieser besonders grellen Farben veranlaßt haben, eine Buntfarbigkeit, die sich sonst bei keinem anderen Gemälde Weißenkirchners beobachten läßt. Die Komposition ist, abgesehen von einigen wenigen Vereinfachungen, die gleiche wie in der Verkündigung in Straß, doch der Gesamteindruck ist ein vollkommen verschiedener. Der übersinnliche Vorgang in der ersten Fassung weicht einer nüchternen, irdischen Darstellungsweise, und der durch die ineinanderfließenden Formen und die durchsichtige Karnation hervorgerufene Eindruck einer vergeistigten Tiefe im Straßer Bilde macht einer fast bäuerlichen Derbheit Platz. Das Räumliche erscheint stärker betont und der Eindruck der Raumtiefe durch eine nach rückwärts zu einer Landschaft überleitende Balustrade verstärkt. Die Formen sind plastischer, die Gewänder sorgfältiger gemalt, jedes Detail genauer ausgeführt, doch alles auf Kosten der künstlerischen Wirkung. Wirkt das Straßer Bild trotz seiner farbigen Behandlung noch immer tonig, so üben die mit deutlicher Absicht aufgetragenen Farben der Grazer Verkündigung

keine koloristische Wirkung aus, sie rufen lediglich den Eindruck greller Buntheit hervor. In gleicher Weise unterscheidet sich auch das Gottvaterbild, das sich einst darüber befand, von der in kompositioneller Hinsicht ähnlichen Fassung in Straß.

In Weißenkirchners Malweise um 1680 erscheint außerdem noch die Taufe Christi (Abb. 1), bereits wegen der Anlehnung an Renieris Behandlung desselben Themas in San Salvatore in Venedig erwähnt. Von einer direkten Abhängigkeit von Guido Renis Taufe Christi (Wien, Kunsthistorisches Staatsmuseum) kann wohl kaum die Rede sein, wenn man die vielen gleichartigen Kompositionen dieses Themas in Betracht zieht, die ebenso gut als Vorbild hätten dienen können, z. B. diejenige Marattas (Rom, S. Maria degli Angeli) und Santi di Titos (Florenz, Galleria Corsini). — Gegenüber dem Gemälde Renis, das sich noch den feierlich-ruhigen Darstellungen des Cinquecento anschließt, nähert sich Weißenkirchners Bild mehr der pathetischen Ausdrucksweise seiner Zeit: Diese kommt hauptsächlich in der Figur Christi zum Ausdruck, der, demütig vor dem Täufer kniend, mit ziemlich gezwungener Gebärde die Arme vor der Brust verschränkt, wobei die etwas affektierte Haltung seiner weiblich geformten Hand auffällt.

Eine weitere Reihe von Halbfigurenbildern und Kompositionen ist ebenfalls noch in die Zeit vor Entstehung der Eggenberger Saaldekorationen zu setzen, doch auch diejenigen, die früher oder später entstanden sein dürften, sollen der Gleichartigkeit der Komposition wegen an dieser Stelle besprochen werden.

Zu diesen Bildern gehören vor allem die Hieronymus-Darstellungen — die beste in der Grazer Gemäldegalerie —, in denen Weißenkirchner sich als Meister in der Wiedergabe bärtiger, durchfurchter Greisenköpfe und alter, verwitterter Körper erweist. Bewundernswert ist seine Virtuosität in der pastosen Behandlung dieser weißlichen Bärte, des warmen rötlichen Inkarnats mit den tiefen braunroten Schatten und der ausdrucksvollen knochigen Hände. Die einzelnen Hieronymus-Repliken variieren nur wenig von einander: Immer ist es dieselbe Profilstellung, bald ist es ein Kruzifix, das der Heilige anbetet, bald ein einfaches Kreuz, nie fehlt der Totenschädel. Überall tritt der dunkle Hintergrund hinzu, der den Körper des Heiligen in naturalistischer Weise stärker hervortreten läßt, meist ein Nachthimmel, durch rötliche Lichtreflexe besonders düster erscheinend.

In ähnlicher Weise sind die Halbfiguren des Hl. Paulus ausgeführt, von denen sich die beste im Besitze des Grafen Edmund Attems befindet. Dieses Bild zeigt am deutlichsten Weißenkirchners Beeinflussung durch Loth. Die Formen des Körpers sind kraftvoll und das Fleischkolorit zeigt die feinen gelblichen und violetten Töne, die auf den Gemälden Loths zu finden sind. Weit schwächer sind die übrigen Repliken, die höchstens als Werkstattwiederholungen einzuschätzen sind. Diesen Paulus-Darstellungen verwandt sind Gemälde wie der Philosoph im Schloß Eggenberg und der Noah im Schloß Seggau bei Leibnitz, ein durch minderwertige Übermalung fast ganz zerstörtes Bild. Der Kopf des Philosophen ist nahezu

derselbe wie der des Hieronymus, nur der Körper zeigt in fast frontaler Stellung entsprechend mächtigere, muskulösere Formen. Welke Formen mit stark hervortretenden Sehnen sollten besonders in einer Selbstmord-Darstellung zum Ausdruck kommen, doch ist dies dem Künstler nicht ganz geglückt, da er den mageren, abgezehrten Körper des sterbenden Mannes nicht plastisch durchgebildet hat, sondern die Wirkung durch Licht und Schatten markierende Pinselstriche zu erreichen suchte. Bei allen diesen Bildern ergeben sich Reminiszenzen an die Schule von Neapel, besonders an Ribera, dessen Greisengestalten mit dem nackten, verwitterten Körper für so viele Künstlergenerationen vorbildlich geworden sind.

Der geschilderte Männertypus kehrt sowohl in Darstellungen des Alten und Neuen Testamentes als auch in mythologischen Themen wieder. So erscheint er in einer Halbfigurenkomposition als Prophet Elias, der einer Witwe zu Zarpath das zu neuem Leben erweckte Kind übergibt (Abb. 9). Hier sind die Figuren an den Bildrand herangerückt, eine Tiefenwirkung fehlt gänzlich. Das Kind, das der Prophet in seinen Armen hält, erinnert in seinen Körperformen völlig an die pausbäckigen Christusknaben der römischen Eklektiker. In der Mutter, die es in Empfang nimmt, tritt jener Frauentypus uns entgegen, der in den meisten Gemälden Weißenkirchners wiederkehrt: Eine Mischung von Erinnerungen an die Frauenköpfe der Bolognesen mit der Derbheit der ihm zur Verfügung stehenden Modelle; platte, provinzielle Gesichtszüge mit geringem Ausdruck, der mehr auf Gutmütigkeit als auf geistige Eigenschaften schließen läßt. Nur die gepflegten Hände mit den spitzauslaufenden feinen Fingern lassen den Hofmaler erkennen. Diese Handbildung zeigen alle Frauen in Weißenkirchners Gemälden, sowohl in den religiösen wie in den mythologischen. Der Prophet Elias gehört stilistisch einer Reihe von Werken an, die Weißenkirchners mittlere Periode kennzeichnen. Sie bilden einen Übergang von den Frühwerken, die qualitativ als seine besten zu bezeichnen sind, zu den schwächeren Leistungen der letzten Lebensjahre. Ungefähr in die Zeit zwischen 1686 und 1688 fallend, ist diesen Werken eine derbere Gestaltung der Formen und eine Beschränkung kompositioneller Möglichkeiten gemeinsam. Der warme Gesamtton der Frühwerke hat einem kühleren Kolorit Platz gemacht; in manchen Gemälden sind die Farben direkt unvermischt aufgetragen. Auch das Helldunkel, das Weißenkirchners Erstlingswerke so wirkungsvoll erscheinen ließ, und das verklärende Licht, das manche seiner Gestalten umwob, sind fast verschwunden. — Zu dieser Gruppe ist das Gemälde Josef und Potiphar zu zählen, 1687 entstanden (Abb. 10). Das Weibliche Halbfigurenbild in der Eggenberger Gemäldesammlung hat vielleicht als Vorstudie dazu gedient. Beide Bilder haben manche Ähnlickeit mit den Werken Cagnaccis, was sich besonders in der glatteren, geleckten Malweise manifestiert.[1])

---

1) Ein Zusammenhang Weißenkirchners mit diesem Künstler infolge persönlicher Beziehungen wäre nicht ausgeschlossen, da Cagnacci als Hofmaler Leopolds I. in Wien tätig war, wo er 1681 starb.

Jupiter und Antiope, jenes Gemälde, das auf der Rückseite das Todesjahr des Künstlers trägt, ist in Weißenkirchners fruchtbarster Schaffensperiode, in der Zeit der Eggenberger Saaldekorationen entstanden (Abb. 8). An Vorbildern für diese Komposition hat es ja nicht gefehlt. Zahlreiche Renaissancedarstellungen der schlafenden Venus, der liegenden Danae oder einer von einem Satyr im Schlafe belauschten Nymphe können ihm hiebei vorgeschwebt haben. Ein Werk, dem Weißenkirchners Komposition am meisten gleicht, ist Correggios Darstellung desselben Themas im Louvre[1]). Daß Weißenkirchner sich in seiner Komposition gerade an Correggio angelehnt hat, ist verständlich, da dieser in der Beweglichkeit und den unruhigen Formen des Körpers der Antiope der Kunstauffassung des 17. Jahrhunderts näherkommt, als die ruhigen Linien der Venusbilder der Hoch- und Spätrenaissance.

Zwischen Weißenkirchners Malweise der Eggenberger Saaldekorationen und seinem Spätstil steht die Heilige Dreieinigkeit mit den Vierzehn Nothelfern in der Kirche St. Anton zu Padua in Graz, ungefähr um 1686 entstanden. Der oberste Teil des Bildes unterscheidet sich wesentlich vom übrigen Gemälde: Die auf Wolken sitzenden Gestalten Christi und Gottvaters, auffallend hell und zart gemalt, bedeuten schon einen Übergangsstil zur leichteren, anmutigeren Kunst des 18. Jahrhunderts; auch ist das Unirdische im Gegensatz zu den übrigen Figuren des Bildes wirkungsvoll hervorgehoben. Die Putten zu Seiten der Dreieinigkeit scheinen gleichsam mit den Wolken zu spielen, eine Reminiszenz an Correggio, an dessen Engelsköpfe auch der Gesichtsausdruck, aus kindlicher Lieblichkeit und religiösem Gefühl zusammengesetzt, erinnert. Aus der himmlischen Atmosphäre gerückt, vermitteln die Madonna und der hl. Josef zu den, dem Beschauer nähergebrachten Vierzehn Nothelfern, deren schwerere und dunklere Farbengebung die irdischere Nähe veranschaulichen soll. Diese Gruppe folgt in ihrer fast symmetrischen Anordnung dem traditionellen Schema altsteirischer Altarbilder. Im Gesamtaufbau zeigt das Bild manche Gemeinsamkeiten mit Paolo Veroneses Krönung Mariens (Venedig, Akademie), an die sich Weißenkirchner angeschlossen hat.[2]) Auch einzelne seiner Gestalten zeigen mit denen Veroneses eine gewisse Verwandtschaft, was besonders durch einen Vergleich von Weißenkirchners Hl. Vitus mit Veroneses Hl. Laurentius, der beiden Katherinen und anderer Heiligen klar wird. Veroneses Komposition ist weit aufgelockerter und durch die Auflösung in einzelne Gruppen malerisch gestaltet, während bei

---

[1]) Auch J. Wastler berichtet über die Verwandtschaft mit diesem Bilde: „Sein Weg muß ihn auch über Mantua geführt haben, wo damals noch das heute im Louvre befindliche Meisterwerk Correggios, Jupiter und Antiope, aufgestellt war“ (J. A. Weißenkircher ein Schüler des Pietro da Cortona).

[2]) Das geschah entweder auf unmittelbarem Wege oder durch Vermittlung über die Werke Pietro de Pomis, der sich hauptsächlich in kompositioneller Hinsicht in seinem für das Clarissinnenkloster bestimmt gewesenen Altarbild (heute in der Landesgemäldegalerie) an Veroneses Bild angelehnt zu haben scheint. Weißenkirchners Bild erinnert besonders durch den Aufbau der figurenreichen Komposition an Veroneses „Krönung“.

Weißenkirchner die Einzelfiguren in erstarrter Pose beziehungslos nebeneinander gestellt sind.

Mit der Jahreszahl 1687 ist Weißenkirchners „Immaculata" in Algersdorf bezeichnet, um welche Zeit auch sein Vorauer Bild der Unbefleckten Empfängnis entstanden sein dürfte, das von der erstgenannten Darstellung nur wenig abweicht. Das Immaculata-Thema entsprach ganz dem religiösen Zeitbedürfnis. Der Umstand, daß die Unbefleckte als Pestpatronin galt (vgl. S. 2), förderte die in dieser Zeit sich oft wiederholenden Darstellungen; dazu kam, daß sie bereits durch eine kaiserliche Verordnung im Jahre 1649 zur Schutzpatronin der österreichischen Gebiete erklärt worden war.

Die Länder, in denen im 17. Jahrhundert die Immaculata am häufigsten Gegenstand der Kunst geworden war, waren Spanien und Italien, wozu ihre öffentliche Anerkennung durch die Bulle Alexanders VII. vom Jahre 1661 wesentlich beitrug. Der neue Immaculata-Typus ist vor allem auf Murillo zurückzuführen; er wurde für alle weiteren Darstellungen den Künstlern aller Länder zum Vorbild. Murillo schuf mit seiner „Concepción" („Inmaculada") den Typus einer Madonna, die, ohne jedes symbolische Beiwerk der bisherigen Darstellungen auf einer Mondsichel oder auf der Himmelskugel stehend und von Putten umspielt, durch den reinen und keuschen Ausdruck ihrer Gesichtszüge allein den Begriff der Sündenlosigkeit verkörpern sollte. Diese Auffassung hat Weißenkirchner ganz übernommen und sich auch kompositionell Murillos Darstellungsweise angeschlossen. Zu seiner Algersdorfer Immaculata könnte ihm ein Stich nach jener Darstellung Murillos, die sich heute im Museum zu Sevilla befindet, als Vorbild gedient haben. Es ist der ähnliche, erdenwärts gesenkte Blick, der weitflatternde Mantel, der seitlich gedrehte Oberkörper; nur die Hände sind nicht wie bei Murillo gefaltet, die rechte ist graziös zur Seite gestreckt, die linke hält ein Zepter. „Eine prächtige, edle Gestalt mit entzückendem Gesichte, auf welchem italienische Grazie und deutsche Innigkeit gepaart erscheinen" sagt Josef Wastler[1]) von diesem Bild. In der Tat vereinigen sich hier der keusche Ausdruck im Gesichte der Madonna und die klaren, reinen Farben des ganzen Bildes zu einer Harmonie, aus der echtes religiöses Gefühl spricht. Weit schwächer ist die Immaculata in Waldstein. Der Gesichtsausdruck der Madonna ist hier fast leer, die Farben sind kreidig.

Die beiden Heiligen Liborius und Valentinus — letzterer trägt die Jahreszahl 1687 — zeigen die schon besprochenen Merkmale dieser Schaffensperiode Weißenkirchners, ebenso die Madonna mit dem Kind in Rein, deren Kopf dem der Madonna auf dem Verkündigungsbilde in der Steiermärkischen Landesgalerie sehr ähnlich ist. Im Jahre 1688 malte Weißenkirchner das Altarbild für die Pfarrkirche in Seewiesen, einen im vorhergehenden Jahr an ihn

1) J. Wastler, Steirisches Künstler-Lexikon 180.

ergangenen Auftrag des Abtes von St. Lambrecht befolgend. Dieses Werk, den Hl. Leonhard darstellend, ist ein einfaches, anspruchsloses Bild, auf dem einige Tiere nicht ohne Geschick gemalt sind.

Zu den schwächeren, schon Merkmale des Verfalles in sich tragenden Werken des Künstlers gehören die Halbfigurenkompositionen: Lot mit seinen Töchtern, Hiob mit seinem Weibe (1690 gemalt) und Herkules und Omphale. Die Unlebendigkeit der Darstellung, die fast leblos wirkenden Gesichter und das Vorherrschen eines stumpfen Brauns in der Farbengebung sind charakteristische Merkmale seiner Malweise der neunziger Jahre.[1]) Mit der Jahreszahl 1690 ist die Büßende Magdalena bezeichnet. Die stille Ergebenheit in der Haltung des Kopfes, die weichen Hände mit den zarten Fingerspitzen lassen unwillkürlich an Van Dyck denken.[2])

Seine letzten Lebensjahre scheint Weißenkirchner hauptsächlich der Ausführung von Aufträgen für Altarbilder in verschiedenen Kirchen gewidmet zu haben. Diese Spätwerke gehen nicht über den Rahmen einfachster kompositioneller Lösung hinaus, die Anzahl der Figuren ist stets auf die notwendigsten beschränkt. Die verhältnismäßig beste Leistung bedeutet die Madonna mit dem Kind und dem hl. Anton in Bruck, 1690 entstanden, die nicht einer religiösen Innigkeit und Wärme entbehrt. Schwächer und farbloser sind die Altarbilder der folgenden Jahre: die Dreieinigkeit mit der Madonna in Ehrenhausen und die ähnliche Komposition in der Münzgrabenkirche in Graz. Eine nahe Verwandtschaft mit den beiden letztgenannten Werken zeigt die Dreieinigkeit mit dem hl. Augustinus in der Rochus-Kirche in Wien.

---

1) Kompositionell scheint ihm für das Bild: Lot mit seinen Töchtern Guido Renis gleichnamiges Halbfigurenbild (London, Nationalgalerie) vorgeschwebt zu haben. In beiden Fällen stehen die Töchter, von denen die eine einen Metallkrug hält, zu beiden Seiten des Vaters.

2) Bei diesem Bilde liegt wahrscheinlich eine Beeinflussung durch die Magdalenen-Darstellungen des Spaniers Matteo Cerezo vor (vgl. z. B. in der Czernin-Galerie in Wien), dessen Schaffen stark unter der Einwirkung Van Dycks stand, was in diesem Bilde besonders bemerkbar wird.

DER PRUNKSAAL IM SCHLOSS EGGENBERG.

DEN Glanzpunkt in Weißenkirchners künstlerischem Wirken bildet zweifellos die Zeit der Entstehung seiner Eggenberger Dekorationen. Es scheint, als ob sich in ihnen seine ganze Kraft erschöpft, seine künstlerischen Fähigkeiten sich verausgabt hätten, so daß alle später entstandenen Arbeiten nicht annähernd die hohen Vorzüge dieser Gemälde aufweisen. Auch die vorausgehende Periode erscheint wie eine Vorbereitung zum Eggenberger Zyklus, der eine Synthese seines gesamten Könnens, seiner ganzen künstlerischen Phantasie darstellt.

Hans Ulrich, Fürst von Eggenberg (1568—1634), der Minister und Ratgeber Ferdinands II.,[1]) hatte das prächtige, westlich von Graz liegende Schloß erbauen lassen, da sein unmittelbar in der Nähe liegender, bescheidener Ansitz seit der Erhebung in den Fürstenstand (25. Februar 1623) seiner hohen Stellung nicht mehr entsprach. Der Bau wurde von den aus Italien berufenen Maurermeistern Peter Valnegro und Johann Baptist Nono — nach den neuesten archivalischen Untersuchungen bereits vor 1629[2]) — begonnen und im wesentlichen 1633 vollendet.

Das Schloß, ein großer rechteckiger, dreigeschossiger Bau, ist mit vier kräftigen Ecktürmen versehen, deren Dachsilhouetten den mittleren Hauptturm in wirkungsvoller Weise begleiten. Trotz den italienischen Baumeistern trägt das mächtige Gebäude die Merkmale deutscher Renaissance an sich, die allerdings mit italienischen Elementen, wie sie z. B. die Mittelpartie der Fassade aufweist, vereinigt sind. Da Hans Ulrich im Jahre 1634 starb, wurde die weitere Ausschmückung des Baues von seinem Sohn Johann Anton von Eggenberg (1610—1649) fortgesetzt. Dessen Nachfolger waren seine Söhne Johann Christian (1641—1710) und Johann Seyfried (1644—1718), zwischen denen jahrelange Erbschaftszwistigkeiten herrschten, die im Jahre 1672 mit einer ausgleichenden Verteilung der gesamten Besitztümer ihr Ende fanden: Der ältere Bruder, Fürst Johann Christian, erhielt die Besitzungen in Böhmen, während dem jüngeren Fürsten, Johann Seyfried, die Allodialbesitzungen in Steiermark und Krain zufielen. Es ist also Letzterer seit 1672 der alleinige Besitzer des Schlosses Eggenberg gewesen und somit als eigentlicher Auftraggeber Weißenkirchners zu betrachten, als dieser die dekorativen Malereien für den Prunksaal des Schlosses übertragen erhielt.

---

1) Vgl. H. Zwiedineck-Südenhorst, Hans Ulrich von Eggenberg.

2) Für die freundliche Mitteilung dieses Datums sowie für die Bekanntgabe der folgenden, die Stukkodekorationen des Prunksaales betreffenden Feststellungen bin ich Herrn Robert Meeraus zu besonderem Danke verpflichtet.

Bei der planmäßigen Durcharbeitung der Eggenberger Rechnungsbücher, die gegenwärtig von R. Meeraus vorgenommen wird, hat sich unter den vielen, Stuckarbeiten betreffenden Vermerken, die sich mit verschiedenen Unterbrechungen von 1666 bis 1683 hinziehen, nur einer vorgefunden, der eindeutig auf den großen Saal zu beziehen ist. Dieser Eintragung zufolge muß die Ausführung der Stuckdekoration des Prunksaales in den Jahren 1667/68 erfolgt sein. Die völlige Fertigstellung dürfte sich, wenn überhaupt, so höchstens nur um Jahresfrist verzögert haben. Diese frühe, von der Forschung bisher übersehene Entstehungszeit legt nach R. Meeraus den Gedanken nahe, daß ursprünglich der auch anderweitig im Schloß tätige fürstlich Eggenbergsche Hofmaler Melchior Otto für den Gemäldeschmuck des großen Saales in Aussicht genommen war und daß sich erst nach Ottos bereits am 1. Dezember 1670 erfolgten Tode die Notwendigkeit ergab, nach einer andern Künstlerpersönlichkeit Ausschau zu halten, die dieser bedeutenden Aufgabe gewachsen wäre.

Dieser Eggenberger Prunksaal (vgl. Abb. 5), der sich in der Hauptachse im zweiten Stock des Osttraktes befindet, bietet einen äußerst prächtigen Eindruck. In die Wandflächen wie in die Decke sind Gemälde eingelassen, die, auf Leinwand gemalt und in Goldrahmen eingespannt, außerdem von breiten Stukkoumrahmungen eingefaßt werden. Reich und schwer gehaltene Fruchtkränze und Blattgewinde, ferner Hermen und Putten bilden die dekorativen Elemente der umgebenden Stukkodekorationen. Vor den vier Türen der Stirnseiten des Saales hängen breite, reich mit Gold bestickte Portieren herab, die das Wappen der Fürsten von Eggenberg tragen; zahlreiche prächtige Glasluster erhöhen den ungemein festlichen Eindruck des Raumes.

An den beiden Langseiten ist die Wandfläche mit je vier Gemälden von ungleicher Breite geschmückt, während die beiden Schmalseiten je eine breitere Darstellung enthalten. In den vier Ecken sind monochrom gemalte Landschaften angebracht, in der Mitte von einem Stukkogewinde geteilt, das unten die Freskoflächen beiderseits durchzieht. An der Decke dominiert das große rechteckige Mittelbild, von sechs kleineren Gemälden umgeben. In den Ecken sind vier monochrome Darstellungen al fresco gemalt, an den Langsseiten je zwei monochrome Devisen als Supraporten angeordnet, über denen noch zwei kleinere, ebenso gemalte Fresken folgen.

Der prächtige Raum trägt alle Merkmale der überreichen Barockkunst des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts an sich. Kaum sind Ansätze der späteren Bodenständigkeit zu merken, jenes selbständigen österreichischen Barocks des 18. Jahrhunderts, das in den Meisterleistungen eines Gran oder Troger seinen Ausdruck findet. Die Dekoration des Saales steht noch ganz unter italienischem Einflusse, wobei namentlich die Dekorationsweise des späten Cinquecento immer noch nachwirkt. Die Einfassung von Gemälden durch Stukkos, die nur vereinzelte

tragende Momente darstellen, also ausschließlich dekorativen Zwecken dienen, ist das Merkmal der Raumkunst jener Periode. Die Malerei vermag nur in Verbindung mit den prunkvollen Stukkaturen eine imposantere Wirkung zu erreichen, doch trägt sie bereits den Keim der Blütezeit österreichischer Barockkunst in sich. Schon erscheinen die mythologischen Darstellungen losgelöst vom kalten Pathos vergangener Zeiten und an Stelle erstarrter Posen tritt eine frischere, lebendigere Gestaltungsweise.

Ein früheres Werk, das in ähnlicher Art die Verbindung von überlieferter Kunst mit dem Beginn neuer Bestrebungen zeigt, ist in Steiermark nicht erhalten und so leitet der Eggenberger Prunksaal die Reihe der großen barocken Festräume in diesem Lande in ausdrucksvoller Weise ein.[1]) Mit ähnlichen Ansätzen begann auch Johann Michael Rottmayr etliche Jahre später seine Dekorationsmalereien (Deckengemälde im Harrach- oder Karabinersaal der Residenz in Salzburg 1689),[2]) und die weitere Reihe seiner Arbeiten gibt uns ein anschauliches Bild der gesamten Entwicklung der österreichischen Kunst von jenen Anfängen, wie sie Weißenkirchner repräsentiert, bis zur Überleitung in die illusionistische Malerei der Blütezeit der Barockkunst.

Bei näherer Betrachtung der Eggenberger Gemälde ergibt sich, daß trotz dem einheitlichen Gesamteindruck, den die Verbindung von Malerei und Stukkatur, wie auch die inhaltlichen Beziehungen der Bilder untereinander hervorrufen, die Aufmerksamkeit des Beschauers dennoch auf jedes einzelne Gemälde gelenkt wird; es handelt sich also nicht um gleichwertige Darstellungen, die lediglich dem Zwecke malerischer Gesamtwirkung dienen, wie dies die Dekorationsmalerei des Hochbarocks tut, sondern um Einzelbilder, von denen jedes seinen eigenen Augpunkt besitzt. Ferner trägt auch die Lichtverteilung nur dazu bei, die Einzelfiguren hervorzuheben, während sie von den römischen Illusionisten hauptsächlich verwendet wurde, um die Beweglichkeit der geballten Massen zu erhöhen.

Auch darin fand Weißenkirchner seine Vorbilder in den Carraccis, in Guido Reni, in Guercino. — Daß die Erinnerung an Guido Renis Aurora im Casino Rospigliosi bei Weißenkirchners großem Deckengemälde mit herein spielte, wird dem vergleichenden Beschauer sofort klar; auch Guercinos Aurora in der Villa Ludovisi mag nicht ohne Einfuß geblieben sein, obwohl Weißenkirchner selbst jede perspektivische Untersicht, wie sie Guercino in seinem Fresko bringt, stets vermieden hat.

---

1) Ungefähr um dieselbe Zeit entstand das Deckengemälde des großen Saales im Schlosse Schrattenberg, das mit den übrigen Malereien in diesem Saale während des Weltkrieges zerstört worden ist. Diese Dekorationen zeigten ebenfalls dasselbe System von auf Leinwand gemalten und zwischen breiten Stukkaturen eingelassenen Gemälden, deren mythologische Darstellungen in ihrem flächenhaften Charakter noch nicht die Loslösung zur Tiefenwirkung, wie sie bei Weißenkirchner schon zu finden ist, aufwiesen (vgl. Ilg, Schloß Schrattenberg in Steiermark, Mitt. d. Z.-K. N. F. XXV 194).

2) Vgl. H. Tietze, J. M. Rottmayr, Jahrb. d. Z.-K. IV 1906 125f.

Diese Darstellungen halten sich jedoch noch ganz in der Fläche, sowie auch die Fresken der Carracci meist streng reliefmäßig gestaltet sind. Selbst Bilder starker Bewegung, wie etwa Annibales Triumph des Bacchus und der Ariadne sind ganz skulptural behandelt. Auch bei Weißenkirchners großem Deckengemälde überwiegt der plastisch-reliefartige Eindruck. Er wird jedoch durch flächendurchbrechende Momente, wie sie etwa die nach rückwärts führende Treppe darstellt, unterbrochen und mit Hilfe der Hintergrundstaffage ein Eindringen ins Räumliche erreicht.

Diese vorgeschrittenere Darstellungsweise läßt mit Deutlichkeit Nicolas Poussin als Vorbild erkennen. Die Verbindung der vom klassischen Formwillen antiker Reliefs getragenen Gestalten mit einer dem Bühnenbild gleichenden Raumwirkung, wie sie besonders an dem Mittelbilde des Eggenberger Saales zu beobachten ist, konnte Weißenkirchner nur Poussins Kunstschaffen entlehnt haben, in dem jene beiden Momente zu hoher Vollendung gebracht sind. Die gedankliche Konstruktion im Übereinstimmen der Figuren mit der Architektur ist bei diesem Mittelstück auffallend: das Betonen der Vertikalen in den stehenden Frauen auf der rechten Bildseite wird durch die dahinter befindlichen Säulen verstärkt, wie auch entsprechend links die Vorwärtsbewegung des Sonnenwagens durch ein horizontales Gebälke rhythmisch untertützt ist. Ob bei der kompositionellen Anordnung lediglich der Einfluß von Poussins bühnenmäßiger Raumkonstruktion ausschlaggebend war, läßt sich natürlich schwer feststellen; die Vermutung, daß auch die zeitgenössische Theaterdekoration eingewirkt habe, ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen. Gerade das 17. Jahrhundert brachte eine ungeheure Entfaltung der Bühnenkunst; besonders in Wien waren unter Leopold I. Höchstleistungen in bezug auf Dekorationsapparate zu verzeichnen. Die Reziprozität der Einflüsse von Theater und Malerei spielte in dieser Epoche fast überall eine große Rolle; die meisten Künstler beschäftigten sich wenigstens vorübergehend mit der Bühnenkunst.[1]) Weißenkirchner hatte sicherlich ebenfalls Gelegenheit, in diesen Zweig der Kunst Einblick zu nehmen. Gab es doch zu seiner Zeit eine fürstlich Eggenbergsche Komödiantenkompagnie, deren Aufführungen den Wiener Schauspieltruppen wahrscheinlich nicht um vieles nachstanden. Ein Gastspiel dieser Truppe 1692 in Wien läßt wenigstens darauf schließen.[2]) Die Annahme einer solchen Beeinflussung wird noch unterstützt durch J. Gregors Feststellung,[3]) daß das Bühnenbild von der Mitte des 17. Jahrhunderts an — im Gegensatz zur strengen Symmetrie des Jesuitentheaters — in zwei Hälften geteilt wird, wie dies etwa durch eine Architekturdekoration auf der rechten Seite und eine Gartendekoration auf der linken geschieht. Auch bei Weißenkirchners Mittelstück ist eine derartige Scheidung der beiden Bildhälften vorgenommen, die durch den in die Bildmitte gestellten Obelisken besonders betont wird.

1) Vgl. O. Grautoff, Nicolas Poussin I 49.
2) E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst I 184.
3) J. Gregor, Wiener szenische Kunst 87.

Wie Bühnenkunst und Malerei sich gegenseitig formal beeinflußten, so war dies begreiflicherweise inhaltlich in gleichem Maße der Fall. Die prunkvollen Schauspiele und Aufzüge bei Hoffestlichkeiten mit ihren meist allegorischen oder mythologischen Stoffen konnten nicht ohne Einfluß auf die gleichzeitigen dekorativen Malereien in fürstlichen Schlössern und Palästen bleiben, die ja auch vornehmlich der Verherrlichung eines Geschlechtes dienen sollten. Auch liebte es die Zeit, die keine großen schöpferischen Talente hervorbrachte, die Kunst unter die Herrschaft des Verstandes zu stellen. So verdichteten sich diese Malereien meistens zu einem komplizierten Gewebe von Allegorien und mythologischen Begebenheiten, die durch feinste gedankliche Fäden mit der Person des Auftraggebers und seiner Familie verbunden waren.

Selten gab es in dieser Zeit Künstler, deren literarische Bildung sie befähigt hätte, selbständig ein Programm aufzustellen. Meist wurde ihnen vom Bauherrn ein literarischer Berater beigestellt, nach dessen eingehenden, oft allzu spitzfindigen Programmen sie ihre Malereien ausführten. Dieser Literat bereitete dann auch sämtliche Devisen vor und verfaßte alle jene lateinischen Inschriften, die zur Erläuterung der Darstellung hinzugefügt wurden.[1]) Wenn sich auch ein schriftliches Programm zu den Dekorationen des großen Eggenberger Saales nicht erhalten hat, so besteht doch kein Grund anzunehmen, daß, wenn wir von Melchior Otto ganz absehen, Weißenkirchner zu jenen seltenen Ausnahmen gehört hätte, die, wie zum Beispiel Daniel Gran, die Entwürfe zu den Gemälden selbst verfaßt hatten. Sonst würde sich die entsprechend schöpferische Phantasie sicherlich in einem seiner übrigen Werke nachweisen lassen, in denen jedoch nie die Grenzen der konventionellen Lösung der gestellten Aufgabe überschritten werden.

Griechische und römische Schriftsteller dienten den Literaten jener Tage als Quellen für ihre Programme. Mit Vorliebe benutzten sie dabei Ovids Metamorphosen, deren bilderreiche Sprache den Künstlern reichhaltigen Stoff zu bieten vermochte. Stoffe für Raumdekorationen der Mythologie zu entlehnen, war seit der italienischen Frührenaissance allgemein üblich geworden. So wurden auch, entgegen der streng religiösen Auffassung jener Zeit, für die Ausschmückung des Eggenberger Prunksaales die Themen aus jener bunten Begriffswelt geschöpft. Die gedanklichen Vorstellungen, die dem ganzen Werke wie den einzelnen Gemälden zugrunde liegen, lassen sich nicht unschwer in ihren Umrissen erkennen; doch nicht immer gelingt es, die Allegorik restlos zu entziffern, weil uns die Kenntnis von so manchen Tugenden und glorreichen Taten einzelner Eggenberger, auf die sich die eine oder die andere Darstellung beziehen dürfte, mangels einer ausführlichen Familiengeschichte dieses Fürstenhauses fehlt. Sicherlich wäre es verfehlt, wollte man in sämtlichen allegorischen Darstellungen dieses Saales unbedingt Beziehungen zu

---

1) Vgl. H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Jahrb. d. kunsthist. Sammlg. des Allerh. Kaiserh. XXX 1911 1 ff.

den Eggenbergern suchen. Gerade jene Zeit, die vom historischen Porträt abgekommen war, hat des öfteren zur Verherrlichung eines Geschlechtes zu unpersönlichen Allegorien gegriffen, wie dies bereits Annibale Carracci im Palazzo Farnese getan hatte.

Dem ursprünglichen Programm, nach dem Weißenkirchner die Dekorationen zu entwerfen hatte, dürfte im wesentlichen folgender Gedankengang zugrunde gelegen sein:

Der Gemäldezyklus, der den Prunksaal schmücken sollte, hatte vor allem die Aufgabe, die Machtstellung und den Ruhm des Hauses Eggenberg zu verkünden. Mit dieser Verherrlichung sollten Begebenheiten aus der Mythologie in Verbindung gebracht werden, in denen allgemeine menschliche Tugenden und Laster zur Darstellung gelangten. Die Allegorien und mythologischen Erzählungen sollten jedoch einem astronomisch-astrologischen Grundgedanken untergeordnet werden. Als würdiges Motiv hiefür waren die das Menschenschicksal beeinflussenden Planeten und der die göttliche Weisheit symbolisierende Tierkreis gedacht. Die Decke sollte die Planeten aufnehmen — im Mittelfelde Helios, die übrigen sechs Planeten beherrschend —, die Wände blieben für den Tierkreis reserviert.

Das Mittelbild sollte außer der Darstellung des Sonnengottes noch Anspielungen auf die Tugenden und Würden der Fürsten von Eggenberg durch allegorische Frauengestalten enthalten, ebenso die Vorliebe der Eggenberger für die Disziplinen der Astronomie und Astrologie andeuten, und zwar durch Putten, die sich mit den entsprechenden Instrumenten beschäftigen. Die übrigen Planetenfelder sollten außer weiteren Personifikationen von Tugenden und Beschäftigungen die Wappenfiguren des fürstlichen Stammhauses sowie der übrigen Besitzungen wie auch einen Hinweis auf erhaltene Auszeichnungen enthalten, so sollte das Hans Ulrich von Eggenberg verliehene Goldene Vließ im Bilde des Planeten Jupiter zur Darstellung gelangen, in dem drei allegorische Frauengestalten weitere hervorragende Eigenschaften zu personifizieren hatten.

Im Bilde des Planeten Luna war die Lösung der Aufgabe leicht zu bewältigen, da sich durch eine Darstellung der Jagd der Diana die Lieblingsbeschäftigung der Fürsten ungezwungen andeuten ließ. In den Planetenfeldern Saturn, Venus und Mars sollten die Wappensymbole der im Besitze der Eggenberger befindlichen Herrschaftsgüter enthalten sein. Neben Saturn war Spes zu stellen, — die Hoffnung, die der Zeit beigesellt ist, — ihr Attribut, der Anker, sollte gleichzeitig an die Wappenfigur des reichsunmittelbaren Lehens Gradisca erinnern. Die Gestalt der Hoffnung sollte auf zwei mit Reißbrett und Zirkel beschäftigte Frauen hinweisen, die, in die Gesetze der Ewigkeit vertieft, auf das ewige Bestehen und den unvergänglichen Ruhm des Hauses Eggenberg anspielen würden. Die Rosen, das Wappensymbol der Herrschaft Krumau, sollten als Beiwerk in der Venus-Darstellung Ver-

wendung finden, ebenso Feuer schürende Putten als Vervollständigung des, die Allmacht der Liebe verherrlichenden Gemäldes. Der Tempel der Göttin hatte mit dem Krumauer Wappen geschmückt zu werden.

In dem Planetenfelde Mars sollte der Kriegsgott, umgeben von Rüstungen und Waffen, dargestellt werden, um an die kriegerische Betätigung einzelner Mitglieder des Hauses Eggenberg zu erinnern. Dabei sollte nicht ein Hinweis fehlen, daß das Leben der Fürsten im Felde ein nicht allzu frühes Ende finden möge: die Parzen hätten hinter dem Kriegsgotte einen langen, weißen Lebensfaden zu betreuen, wodurch ein langes, glückliches Leben versinnbildlicht würde. Dieser Faden war auf ein Glücksrad aufzuwinden, wodurch die Wappenfigur von Radkersburg, das Rad, Einbeziehung fand. Das Planetenfeld Merkur war auserlesen darzustellen, wie dieser Gott den Eggenbergern das Diplom der Erhebung in den Fürstenstand gleichsam als ein Geschenk der Himmelsmächte überbringt. Drei allegorische Frauengestalten waren bestimmt, die Herrscherwürde der Fürsten und deren hervorragendste Eigenschaften, Klugheit und Tapferkeit, zu personifizieren. Um den Zusammenhang der Verleihung des Fürstentitels mit den Besitzungen des Hauses anzudeuten, sollten diese Frauen damit beschäftigt sein, das zu empfangende Diplom unter einem Obelisken zu verwahren, an dem wieder die Wappenbilder der drei großen Herrschaften (Krumau, Gradisca und Radkersburg) in Flachrelief darzustellen waren. Auch die drei Raben des Hauswappens mit ihrer Krone sollten nicht fehlen.

Die Dreipässe in den Ecken waren mit bildlichen Darstellungen der Elemente zu schmücken, und zwar die Luft durch Juno, das Wasser durch Neptun, die Erde durch Ceres und das Feuer durch Vulkan auszudrücken. Die schmalen Wandstreifen darunter waren mit Landschaftsbildern auszufüllen, die Spruchbänder und Devisen zu enthalten hatten. Einen weiteren Hinweis auf den Kriegsruhm und die Friedenstaten der Eggenberger sollten die Darstellungen der Kriegs- und der Friedensfama bringen, in Beziehung zu den Besitzungen des Hauses gebracht, deren Symbole mit entsprechenden Devisen unter den Bildern der Fama anzubringen waren. Die zwölf Sternbilder des Tierkreises, die für die Saalwände bestimmt waren, hatte der Künstler auf zehn Felder zu verteilen. Die entsprechenden Darstellungen aus der Mythologie, deren Sinn zumeist belehrend sein sollte, waren durch erläuternde Spruchbänder verständlicher zu machen.

* * *

Wenn in den vorausgehenden Abschnitten versucht wurde, das der Saaldecke zugrunde gelegene Programm zu rekonstruieren, so geschah dies, um auf die Reichhaltigkeit der Gedankengänge hinzuweisen, die es Weißenkirchner ermöglichten, in diesen Gemälden seine sämtlichen künstlerischen Fähigkeiten auf das glänzendste zu entfalten. Stehen die Wandfelder ganz unter der Einwirkung der venezianischen Schule, so macht sich in den Deckenbildern der Einfluß der römischen, namentlich Poussins, bemerkbar. Letzterem Vorbilde folgen vor allem

im großen Mittelfelde die prächtigen Gestalten der Frauengruppe in der rechten Bildhälfte. Die klare Hervorhebung der einzelnen Körper, die zum großen Teil eine eminent statuarische Wirkung ausüben, wie auch deren maßvolle Gesten, sind völlig der Kunst Poussins entlehnt. Seine Werke waren es, die Weißenkirchner den Weg zur ornamentalen Gestaltung der einzelnen Gruppen wiesen. Das beweist die Komposition der Frauengruppe und besonders das vollkommen ornamental wirkende sanfte Ansteigen der Puttengruppen der linken Bildhälfte. Dieser ihm durch Poussin übermittelte Einfluß der Antike macht sich auch in der Typisierung der Frauenköpfe bemerkbar, im Gegensatz zu den späteren Werken Weißenkirchners, deren weibliche Köpfe zumeist leer und schematisch aussehen. In Eggenberg jedoch fügt sich dieser Kopftypus harmonisch in den reliefmäßig-antikisierenden Gesamteindruck ein. Daß die Antike auch unmittelbar auf Weißenkirchner eingewirkt haben mag, wird durch die weißen Rosse der Quadriga nahegelegt. Sie rufen die Erinnerung an die bekannten antiken Kolosse vom Monte Cavallo wach. Auch die übrigen Deckenbilder weisen vielfach die gleiche antikisierende Gestaltungsweise auf. Dadurch bilden sie einen deutlichen Gegensatz zu den Wandgemälden, in denen sich der Künstler einer mehr impressionistischen Malweise zugewendet hat. Lichtumflossene Gestalten tauchen aus dem Dunkel hervor; oft sind nur einzelne Körperteile, Arme oder Hände, grell beleuchtet, um sich wirkungsvoll vom dunklen Hintergrunde abzuheben. Nur die beiden großen Gemälde an den Schmalseiten zeigen jene klassizistischen Tendenzen wieder. Das kommt besonders im Sternbild der Wage bei der, wie ein antiker Triumphator sitzenden Gestalt der Bellona zur Geltung.

Es wäre müßig, nach weiteren Vorbildern zu suchen, die Weißenkirchner bei der Komposition der einzelnen Gemälde oder bei dieser oder jener Gestalt gedient haben mochten; sie lassen sich auch nicht immer mit Sicherheit feststellen. Von den Fresken im Palazzo Farnese scheint er jedenfalls nicht unbeeinflußt gewesen zu sein. So erinnern manche seiner in den Wolken schwebenden Göttergestalten an ähnliche Darstellungen in der Galleria Farnese. Dort sind es vor allem die in den Wolken erscheinende Selene (im Fresko Pan und Selene) und ein vom Himmel herabschwebender Merkur, denen man in ähnlicher Haltung bei Weißenkirchners Göttergestalten wiederbegegnet. Auch für das Sternbild des Wassermanns könnte ihm Carraccis Ganymed als Vorbild gedient haben; Weißenkirchner weicht in ähnlicher Art wie Annibale von der gebräuchlichen Darstellungsweise des vom Adler entführten Knaben ab. Für das Sternbild der Zwillinge hat er sich ein, bei Carlo Loth und seiner Schule beliebtes Stellungsmotiv zum Vorbild genommen: der sterbende Pollux ist eine fast getreue Kopie nach dem liegenden Jünglingsakt in Loths Barmherzigen Samariter (Wien, Depot des Kunsthistorischen Museums). Bei Weißenkirchners Wiedergabe ist zwar der Akt schön und sorgfältig ausgeführt, es fehlt dem Körper jedoch an jener Lebendigkeit der Epidermis und an der Plastizität, die Loth durch pastos aufgesetzte Lichter erreichte.

Auch die Farbengebung dieser Wandgemälde zeigt deutlich die Beziehungen zu Loth und den Venezianern des 17. Jahrhunderts. Die Karnation hat durchwegs das rötlichbraune Kolorit und die tiefen braunen Schatten. In allen Wandbildern herrscht ein warmer dunkler Goldton vor, mit dem sich die leuchtenden Farben der Gewänder in glücklicher Weise vereinigen. Ganz verschieden von dieser koloristischen Wirkung ist die farbige Haltung der Deckengemälde. Hier scheint Weißenkirchner versucht zu haben, durch ein Nachahmen der Freskotechnik eine mehr dekorative Wirkung zu erreichen. Der farbige Gesamteindruck dieser Deckenbilder ist ein verhältnismäßig bunter und dabei doch kühler; die hellen, klar umgrenzten Lokalfarben überwiegen. Bei den Gewändern kommt hauptsächlich Hellblau, Heliotrop, Hellgelb und ein lichtes Zinnober in Verwendung. Die Karnation zeigt ein helles Rosa mit rötlichen Reflexen. Die Schatten sind in allen Nuancen von Grau gemalt und wirken manchmal beinahe schwarz.

Die Behandlung landschaftlicher Motive war Weißenkirchner nicht gegeben, da versagten beinahe seine künstlerischen Fähigkeiten. Demzufolge vermied er nach Möglichkeit eine Hintergrundslandschaft und stellte die Figuren so in den Vordergrund, daß sie fast die ganze Bildfläche ausfüllen. Die wenigen Landschaften in seinen Gemälden bestehen zumeist aus vollkommen kulissenhaft wirkenden Baumgruppen und ebenso schematisch behandelten Durchblicken auf Gewässer oder Höhenzüge. Vielleicht fehlte es ihm, dem Nachahmer der Carracci und Schüler der venezianischen Naturalisten, auch am Wollen, eine von atmosphärischem Leben erfüllte Naturstimmung wiederzugeben. Jene Künstler versuchten es fast nie, optische Eindrücke von Licht und Luft malerisch festzuhalten, und selbst bei Poussin liegt der Ausdruck der Landschaft mehr in ihrem architektonischen Aufbau. Die Wiedergabe der belebten, atmenden Natur, des Lichtes und der Luft blieb den Künstlern des Nordens, vor allem den Niederländern vorbehalten. Mit dem Eindringen niederländischer Naturwiedergabe entstand eine neue Phase des österreichischen Kunstgestaltens. Weißenkirchner gehört noch zu der vorausgehenden Künstlergeneration, die sich, noch unberührt von diesen Einflüssen, in vollkommener Abhängigkeit von südlicher Kunst betätigt hat. Seinen Nachfolgern blieb es vorbehalten, mit Hilfe der vom Norden empfangenen Eindrücke in die Einzelheiten der Natur näher einzudringen und zu den Erscheinungen des Lebens und der Formen ein erneutes, selbständiges Verhältnis zu erreichen. Allmählich wird die Kunst bodenständiger, germanische Elemente dringen immer mehr durch, während gleichzeitig der in Frankreich bereits zur Blüte gelangte Rokokostil auf dem Wege über Süddeutschland seine verfeinernden Einflüsse auch in Österreich geltend macht.

An der Schwelle dieses neuen Gestaltens steht Weißenkirchner. Er war kein führender Genius, um der ihm folgenden Periode den Stempel seiner Persönlichkeit verleihen zu können. Stehen einzelne steirische Maler wie Johann Veit Hauck und Franz Karl Remp noch unter dem Einfluß seines Bildgestaltens, so sind auch diese

als Künstler zu wenig schöpferisch gewesen, um eine neue Entwicklungsphase hervorzurufen. Weißenkirchners Bedeutung für die innerösterreichische Kunst liegt daher in seiner Rolle als Vermittler. Der konservative Zug in seinem Schaffen und sein Sinn für Formenschönheit ermöglichten es ihm, seinem Volke die großen Traditionen der italienischen Kunst vergangener Epochen zu übermitteln. Erst aus der Verbindung südlichen Schönheitsgefühles mit deutscher Naturauffassung und verfeinertem französischen Stilempfinden erwuchsen Österreich die großen Kunstleistungen des 18. Jahrhunderts.

VERZEICHNIS DER WERKE WEISSENKIRCHNERS.

I. *GEMÄLDE (einschließlich der Werkstattwiederholungen).*

ALGERSDORF bei Graz.

Kapelle der Maria Immaculata und der Vierzehn Nothelfer, Hauptaltarbild.

Maria Immaculata. — Die Madonna, in blauem Untergewande und rotem, ihren Körper umflatternden Mantel, steht auf der Himmelskugel, hält in der Linken das Zepter, während die Rechte segnend erhoben ist. Der Körper ist leicht nach rechts gedreht, der Kopf gesenkt mit nach abwärts blickenden Augen. Zu ihren Seiten und im Hintergrunde Wolken, zwischen denen Putten und Engelsköpfe erscheinen. — Signiert: „H. A. Weißkhircher 1687".

Die Kapelle wurde 1686 zur Abwendung der Pest erbaut.

BRUCK a. d. Mur.

Minoritenkirche, linke Seitenkapelle (Abb. 14).

Madonna mit dem Kind und dem hl. Antonius von Padua. — Antonius mit der Lilie in der Linken kniet auf einer Stufe vor dem auf einer Wolke stehenden, die Linke segnend zu ihm herabstreckenden Christusknaben, den die sitzende Maria dem Heiligen zuführt. Zu beiden Seiten schweben zwei große Engel herab. Um den Kopf der Madonna sind sieben geflügelte Engelsköpfe kreisförmig angeordnet, darüber Sterne. Im Hintergrunde verschwimmende Wolken. — Links unten die Signatur: „H. A. Weißenkhircher 1690".

Von F. F. Ertinger (ed. E. Tietze-Conrat, S. 34) gelegentlich der kurzen Erwähnung von „Bruckh" angeführt: „ein Minoriten Closter, in deren kierch S. Antoni di Patua alldar bladt von dem kunstberiehmbten Johann Adam Weiskierchner wohl zu sehen."

EGGENBERG bei Graz.

Gräflich Herbersteinsche Gemäldesammlung.

Hl. Paulus (Brustbild). — Der Kopf mit grauem Barte erscheint nach rechts gewendet; ein zinnoberroter Mantel ist über die linke Schulter gelegt, während die rechte unbekleidet bleibt. Der Hintergrund dunkelbraun gehalten; die Karnation rötlichbraun mit braunen Schatten, der Bart pastos gemalt. — Werkstattwiederholung nach dem Original Weißenkirchners in der Galerie Attems in Graz.

Reprod. von W. Suida, Österr. Kunstsch. III Taf. 59.

Weibliche Halbfigur. — Der Kopf mit zu beiden Seiten herabfallenden Locken ist nach links gewendet und etwas gesenkt; ihr Oberkörper ist entblößt, während die Hüften mit einem rostbraunen Tuch bekleidet sind.

Hl. Hieronymus (Halbfigur im Profil nach rechts). — Der Oberkörper ist entblößt, die rechte Hand hält den um die Hüften gelegten braunen Mantel an die Brust, während die Linke ein Kruzifix umfaßt; vor diesem liegt ein Totenschädel. Nachthimmel mit rötlichem Lichtschein. Die Farben sind stark nachgedunkelt, die Barthaare sehr pastos gemalt. — Werkstattwiederholung nach dem Original n. 337 in der Gemäldegalerie in Graz.

Der Prophet Elias erweckt das Kind der Witwe von Zarpath zum Leben. — Alte Kopie. Die Komposition ist dieselbe wie die in der Wiederholung in der Landesbildergalerie (n. 339); die Farben sind stark nachgedunkelt und zum Teil ganz verschwommen.

Selbstmord eines Mannes (Halbfigur). — Ein Mann mit starker Wendung des Kopfes nach links, kurzem, dunklem Barte und schmerzvoll geöffnetem Munde, hält an seinen entblößten Oberkörper eine Schlange, deren Biß seinen Tod herbeiführen soll. Die Hüften sind mit einem dunkelbraunen Mantel bekleidet, der um den rechten Unterarm gelegt ist. Vom tiefbraunen Grunde hebt sich die rötliche Karnation ab. Alle Muskeln des verhältnismäßig mageren Körpers sind in allzu naturalistischer Weise übertrieben stark hervorgehoben, ein Vorgehen, das es zweifelhaft erscheinen läßt, ob ein Original von der Hand Weißenkirchners vorliegt; das Gemälde dürfte daher gleichfalls als Werkstattwiederholung anzusprechen sein.

Philosoph (Halbfigur). — Ein Mann mit weißlichgrauem Barte, entblößtem Oberkörper und rostbraunem Mantel, der über das Hinterhaupt, die rechte Schulter und den rechten Unterarm gelegt ist, hält mit der Linken einen Folianten. Der Körper ist fast frontal gestellt, der Kopf im Profil nach links.

Betreff der Werkstattwiederholung dieses Bildes in der Mariahilferkirche in Graz s. u.

EHRENHAUSEN.

Mausoleum der Eggenberger, Altarbild.

Die Madonna erfleht von der heiligen Dreieinigkeit den Sieg der christlichen Waffen gegen die Türken. — In der Mitte des Bildes kniet auf einer Wolke Maria in heliotropfarbenem Untergewande (mit rötlichen Reflexen) und ultramarinblauem Mantel, um das Haupt ein hellblaues Tuch geschlagen; die Rechte hält sie an die Brust gelegt, die Linke demütig gesenkt. Über ihr erscheint die Dreifaltigkeit: Christus mit entblößtem Oberkörper und zinnoberrotem Mantel, den Arm um das Kreuz gelegt, sitzt neben Gottvater, der mit blauem Gewand, hellbraunem Mantel und der Weltkugel im Schoße, die Rechte segnend über die Madonna hält; darüber die Taube des Heiligen Geistes. Hinter der Madonna kniet ein Bischof mit gefalteten Händen, unter ihm ein Putto, der sich auf ein Rauchgefäß stützt. Als Bildfüllung dienen Engelsköpfe. Den unteren Teil des Gemäldes nehmen Kämpfe mit den Türken ein, die teils zur See, teils auf dem Lande in Reiterkämpfen ausgefochten werden. Ganz abgesehen von der besonderen Sorgfalt, mit der letztere

Schlachtszenen ausgeführt sind, fallen die vortrefflich gemalten Pferde auf. — Links unten Signatur: „A. Weißenkhircher 1691“.

Ruprecht von Eggenberg, der Sieger gegen die Türken, hatte das Mausoleum in Ehrenhausen errichten lassen und dessen Durchführung dem deutschen Baumeister Hans Walter übertragen. Als Erbauungszeit wird allgemein 1609—1614 angenommen, der Beginn reicht jedoch weiter zurück. In der Gruft des Mausoleums befinden sich die Sarkophage Ruprechts und seines Neffen Wolfgangs von Eggenberg.

GÖSTING bei Graz.

Gemäldesammlung Exzellenz Graf Moritz Attems.

Susanne und die beiden Alten (Kniestück). — Susanne, sitzend die linke Bildfläche einnehmend, hält mit der Linken ängstlich das zinnoberrote Kleid vor der Brust zusammen, in der Rechten einen Kamm und blickt zu den beiden Alten, von denen der rückwärts stehende, mit einem Fez bekleidet, den Finger Stillschweigen bedeutend an den Mund führt. Im dunklen Hintergrund ist Blattwerk angedeutet. Das rote Haar Susannens, die rötlichen Schatten und der an vielen Stellen vortretende rote Bolusgrund verleihen dem Bild einen rötlichen Gesamtton. — Entstehungszeit vor 1680.

Vgl. K. Garzarolli-Thurnlackh, Katalog der Grazer Barockausstellung 1924 n. 98 (mit Abb.).

Josef und die Frau des Potiphar, Kniestück (Abb. 10). — Auf einem großen, von einem Baldachin überdachten Bett sitzt die Frau des Potiphar mit entblößtem Oberkörper, nach rechts gewendet, den von ihr mit einer abweisenden Handbewegung flüchtenden Josef festhaltend. Ihr herabgesunkenes Obergewand ist blau, während Josef mit einem braunen Gewand und einem roten Mantel bekleidet ist. Den Hintergrund bildet eine fast schwarze Draperie. Mit Ausnahme des lichten Frauenkörpers ist das Bild in dunklen Tönen gehalten. — Links unten Signatur: „H. A. W. 1687“.

Ebenfalls im Katalog der Grazer Barockausstellung angeführt (n. 97 mit Abb.).

GRAZ. Kirchen:

St. Andrä.

Zweiter Seitenaltar links: *Anna selbdritt.* — Die Madonna in rotem Untergewande und blauem Mantel hält die Rechte auf die Schulter der hl. Anna gelegt. Diese umfaßt das auf einer Wolke stehende Christuskind, das, sich an sie lehnend, sie am Kinn hält.

Inwieweit eine im 19. Jahrhundert vorgenommene Restaurierung den Originaleindruck verwischt hat, bedürfte einer näheren Untersuchung.

St. Anna im Münzgraben.

Erster Seitenaltar links: *Die heilige Dreieinigkeit.* — Auf Wolken kniet die Madonna in rotem Gewand und blauem Mantel, die rechte Hand an die Brust gelegt, die Linke an ein offenes, von zwei Putten gestütztes Buch legend, dessen Titelblatt in Majuskeln angibt: „CONGREGATIO SS. TRIADOS AB INNOCENTIO XI PONT. MAX. APPROBATA“, während die vorausgehende Blattseite eine Darstellung der Dreieinigkeit im kleinen zeigt. Über Maria erscheint die heilige Dreifaltigkeit:

Christus sitzend mit entblößtem Oberkörper, um die Hüften einen roten Mantel geschlagen, in der Linken ein Kreuz haltend, während die Rechte auf die Madonna verweist. Neben ihm Gottvater in weißlichem Gewand mit dunkelblauem Schatten und grauem Mantel, mit der blauen Weltkugel im Schoße und segnender Gebärde der rechten Hand. Darüber die Taube des Heiligen Geistes. Hinter Maria der hl. Josef in betender Stellung mit dem Lilienstabe. Engel und Cherubsköpfe als Bildfüllung. — Links unten Signatur: „H. A. Weißenkhirchner 1694".

Reprod. von W. Suida, Österr. Kunstsch. III Taf. 63 u. 64.

Zweiter Seitenaltar links: *Der hl. Valentin.* — Der Heilige in weißer Alba und zinnoberrotem Pluviale, den Blick nach aufwärts gerichtet, kniet mit gefalteten Händen vor einem am Boden liegenden Jüngling[1], von dem nur der halbbekleidete Oberkörper in der linken Bildhälfte sichtbar wird. Neben dem Heiligen die weiße, blau gefütterte Mitra. Links oben erscheinen zwischen den Wolken Putten und Cherubsköpfchen zum Teil in gelblichem Lichtschein, zum Teil sich dunkel von demselben abhebend; rechts dunkler Hintergrund. — Rechts unten Signatur: „H. A. W. 1687".

Einer Aufschrift auf der Rückseite zufolge ist das Bild im Jahre 1885 von L. Meyon restauriert worden (vgl. W. Suida, Österr. Kunstsch. III Taf. 61 u. 62).

Zweiter Seitenaltar rechts: *Der hl. Liborius.* — Der Bischof in weißer Alba, gelblichrosafarbenem Pluviale und Mitra mit goldschillernden Bordüren, steht frontal und hält in der Linken den Krummstab, während die Rechte leicht vorgestreckt ist. Zu seiner Linken ruht auf reich dekoriertem Postament sein Attribut: eine Schüssel mit Steinen. Aus schwärzlichem Gewölk ergießt sich ein Lichtschein über den Heiligen. Hinter ihm eine Balustrade, zwischen Bäumen wird der Giebel eines Gebäudes sichtbar. — Rechts unten Signatur: „HANS ADAM Weisenkirchner".

Im Jahre 1913 an vielen Stellen mit dick aufgetragener Farbe übermalt (s. W. Suida, Österr. Kunstsch. III Taf. 60). Die Annahme desselben Verfassers (Belvedere 1924 81), daß dieses Gemälde bereits um 1682 entstanden wäre, entbehrt jeglicher Begründung; es liegt kein Anlaß vor, eine Entstehungszeit vor 1687 in Betracht zu ziehen.

St. Anton von Padua.

Die heilige Dreifaltigkeit mit den Vierzehn Nothelfern (Abb. 13). — Nahe dem oberen Bildrande sitzt Christus mit entblößtem Oberkörper und weißem Mantel, neben ihm Gottvater in gelblichem Gewand und hellrotem Mantel, die Linke mit dem Zepter auf die Himmelskugel stützend. Darüber die Taube des Heiligen Geistes. Darunter links Maria in einem blauen Mantel eingehüllt, mit herabgestreckten Händen Segen für die Nothelfer heischend, neben ihr ein Putto in betender Stellung; gegenüber blickt Josef, mit gefalteten Händen kniend, auf die Nothelfer herab. Diese sind in Übereinanderschichtung der Figuren derart angeordnet, daß die weiblichen Heiligen eine obere, die männlichen eine untere

---

1) Es handelt sich bei diesem Jüngling um einen Epileptiker, da der hl. Valentin als Patron gegen Epilepsie und Pest verehrt wird.

Gruppe bilden. Die meisten folgen der konventionellen Darstellung; besonders hervorgehoben sind nur die sitzenden Gestalten des hl. Georg als jugendlichen Ritters in Rüstung und rotem Mantel, des hl. Blasius mit weißem Barte und bischöflichem Ornat und des hl. Vitus. Zwischen den unten abschließenden Wolken erscheinen Putten und Engelsköpfe. Das Bild ist in klaren, ziemlich kühlen Farben gemalt, die heilige Dreifaltigkeit in zarteren Tönen, entsprechend der Entfernung und helleren Beleuchtung. — Ungefähr um 1686 entstanden.

W. Suida (Belvedere 1924 81) macht auf zwei kleine, freie Kopien in der Magdalenenkirche in Marburg und in St. Kathrein am Hauenstein aufmerksam.

Mariahilferkirche, Beichtkapelle neben der Sakristei.

Halbfigur eines Philosophen. — Alte Werkstattwiederholung nach dem Original Weißenkirchners im Schloß Eggenberg, die früher ebenso wie jenes als Hl. Hieronymus bezeichnet wurde. Legat des Historienmalers Direktor Jos. Aug. Stark (1782—1838).

Landesgemäldegalerie.

Kat. n. 333. *Der hl. Sebastian.* — Die Mitte dieses frühen Bildes nimmt, von einer hinter ihm stehenden Frau gestützt, der Leichnam des Heiligen ein, mit der linken Hand noch an einen Baum gebunden, während die Rechte schlaff herabhängt. Vor ihm kniet die hl. Irene mit einem Salbgefäß, im Begriffe die Wunden, aus denen sie die Pfeile bereits herausgezogen, zu salben. Im Vordergrund auf dem Boden ein Köcher und verstreute Pfeile. Den Hintergrund bildet eine Waldlandschaft. An dem Salbgefäß die Initialen: „A. W.“ Der rote Bolusgrund ist an mehreren Stellen durchgedrungen. Vermutlich ein sehr frühes Bild, wohl vor 1678.

Geschenk des Gardeobersten F. v. Steffenelli. — Im Inventar nach Graf Joh. Herberstein vom 18. Jänner 1727 kommt ein hl. Sebastian von Weißenkirchner vor. Betreffs des zweiten Exemplares der gleichen Komposition in der Galleria Nazionale in Rom s. u. S. 41.

Kat. n. 334. *Taufe Christi* (Abb. 1). — Links vorne am Flußufer hält Christus in halb kniender Stellung die Hände vor der Brust verschränkt, während der Kopf demutsvoll gesenkt ist. Ein gelblicher Mantel mit braunen Schatten ist über seine linke Schulter und die Hüften gelegt. Rechts neben ihm steht der Täufer, nur mit dem Fellschurz und einem mit Riemen gehaltenen, zinnoberroten Mantel bekleidet. Die Linke hält den Stab mit dem Schriftband: „Ecce Agnus Dei“, die Rechte ist im Begriffe, die Taufschale über den Kopf Christi auszugießen. Hinter Christus stehen zwei assistierende Engel. Oben die Taube des Heiligen Geistes. Der Fluß führt nach rückwärts und verliert sich in der Ferne; ein bewölkter Himmel beschließt den Hintergrund. — Entstehungszeit um 1680.

Kat. n. 335. *Die Verkündigung.* — Rechts vorne sinkt an ihrem Betpult die Madonna in zinnoberrotem Gewand und ultramarinblauem Mantel mit ausgebreiteten Händen vor dem Verkündigungsengel in die Knie. Dieser naht sich ihr, bekleidet mit einem weißlichen Schleiergewand, hellbraunem Obergewand, von einem heliotropfarbenen Tuch umflattert; die linke Hand an die Brust gelegt, hält er in der Rechten den Lilienstab. Über ihm schweben zwei Engel mit Stern,

Krone und Zepter; darüber die Taube. Rechts oben ein Engel mit anbetender Gebärde in braunem und violettem Gewand und blauem Mantel. Der oberste Teil des Bildes ist ausgefüllt mit Cherubsköpfen und Putten, welche Symbole Mariens: den Rundtempel mit der verschlossenen Pforte, ein Weihgefäß und eine Rose tragen. Den sich öffnenden Raum begrenzt eine helle Landschaft. — Rechts unten signiert: „H. A. W." (Abb. 12).

Vermutlich um 1686 entstanden. Die Hände sind mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, die Madonna zeigt die bei Weißenkirchner öfter vorkommende offene und gesenkte Haltung. Das Bild ist in besonders starken, fast brutal wirkenden Farben gemalt, das Rot und Blau der Madonna erinnert fast an Töpferwaren der bäuerlichen Kunst. Es ist daher zweifelhaft, ob diese Töne vom Künstler selbst so grell aufgetragen worden sind, weil die Kirche möglicherweise eine besonders ungünstige Beleuchtung hatte, oder ob es sich nur um eine Ausführung eines geschickten Schülers nach einem Entwurf Weißenkirchners handelt. Letztere Ansicht wird unterstützt durch eine Stelle in der „Beschreibung der Stadt Grätz" des Aquilinus Jul. Cäsar vom Jahre 1781, die folgendermaßen lautet: „Im Jahre 1660 wurde diese Kirche von Johann Marx Bischofen zu Seckau unter dem Schutz Maria Verkündigung, welche in dem Kunstblatt des Adam Weißkircher am Hochaltar entworfen ist, feyerlich eingeweihet."

Leihgabe Exzellenz Graf Edmund Attems. Ehemals Hochaltarbild der von Kaiserin Eleonore 1641 gestifteten, 1660 geweihten Kirche des Karmeliterinnenklosters im Kälbernen Viertel in Graz (1782 aufgehoben). Bereits von F. F. Ertinger (ed. Tietze-Conrat, S. 30) mit den Worten verzeichnet: „in welchem Hochaltar Bladt des kunst beriembten Mahlers Johann Adam Weißkierchner Handt wohl zu sehen". Bezüglich des dazugehörigen Attikamedaillons Gottvaters mit Engeln, das sich in der Galerie Attems befindet, siehe ebenda.

Kat. n. 336. *Lot mit seinen beiden Töchtern* (Halbfiguren). — Lot mit entblößtem Oberkörper, mit beiden Händen eine Trinkschale haltend, sitzt zwischen seinen beiden Töchtern, von denen ihm die eine die rechte Hand auf die Schulter legt, während sie mit der Linken einen verzierten Metallkrug zum Nachschenken bereithält. — Ungefähr zwischen 1686 und 1690 entstanden.

Das Bild, zufolge eines älteren Galerieinventars seit 1821 in der Galerie, stammt aus gräflich Attems'schen Besitz.

Kat. n. 337. *Der hl. Hieronymus* (Halbfigur). — Der Heilige mit entblößtem Oberkörper, dunkelbraunem Mantel und Profilstellung des Kopfes nach rechts, betet mit gefalteten Händen. Vor ihm auf einem Steinblock ein Totenschädel, dahinter ein Kruzifix. Den Hintergrund bildet eine tief dunkelbraune Felswand, von der sich der Körper, dessen Karnation stark rötliches Kolorit aufweist, leuchtend abhebt. Entstehungszeit um 1685 (Abb. 17a). Von den ähnlichen Darstellungen desselben Themas (Schloß Eggenberg, Stift Rein und Stanz bei Kindberg) ist die vorliegende die beste.

Zufolge des erwähnten alten Galerie-Verzeichnisses seit 1818 als Leihgabe des Direktors J. A. Stark. Das Bild ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark übermalt worden (vgl. Suida, Kat. S. 110).

Kat. n. 338. *Die Madonna mit dem schlafenden Christkind* (Halbfigur). — Die Madonna, ein dunkles Tuch über Kopf und Schulter gelegt, sieht zu dem schlafenden nackten Kind herab, das, auf Tücher gebettet, in ihren Armen liegt. — Wahrscheinlich vor 1680 gemalt.

Leihgabe Exzellenz Graf Edmund Attems.

Kat. n. 339. *Der Prophet Elias erweckt das Kind der Witwe von Zarpath zum Leben* (Halbfiguren; vgl. Abb. 9). — Links Elias (von einem zweiten Mann begleitet) mit entblößtem Oberkörper, in den Armen das nackte, von ihm zum Leben erweckte Kind haltend, welches er der vor ihm stehenden Witwe reicht; hinter dieser noch eine zweite Frau mit gefalteten Händen sichtbar. Als Hintergrund ein Gewölbe, das einen Ausblick auf einen Nachthimmel mit rötlichem Lichtschein gewährt. — Es handelt sich also nicht, wie bisher angenommen, um den Propheten Elisäus (2 Kön. 4), sondern um den Propheten Elias, von dem es in der Bibel (1 Kön. 17) heißt: „Und Elia nahm das Kind und brachte es hinab vom Söller ins Haus und gab's seiner Mutter und sprach: Siehe da, dein Sohn lebt." — Das Gemälde, dessen Leuchtkraft der Farben besonders gelitten hat, dürfte bald nach den Eggenberger Schloßdekorationen entstanden sein; es erscheint heute beinahe farblos, grau in grau, die Karnation wirkt matt, ein Farbcharakter, der mit den übrigen Gemälden Weißenkirchners nicht übereinstimmt.

Leihgabe Exzellenz Graf Edmund Attems.

Kat. n. 340. *Die hl. Maria Magdalena* (Halbfigur). — Die Heilige mit entblößtem Oberkörper und blauem, über den rechten Arm gelegten Gewande hält die Linke an die Brust, während die ein Kruzifix umfassende Rechte auf einen vor ihr liegenden Totenschädel gelegt ist. Der Kopf im Profil nach links, demütig gesenkt mit halb geschlossenen Augen. — Auf dem Salbgefäß die beschädigte Signatur: „H. A. W. 1690".

Abb. bei Suida, Kat. S. 43.

Kat. n. 341. *Herakles und Omphale* (Halbfigurenbild). — Herakles, mit entblößtem Oberkörper sitzend, ist im Begriff, einen weißen Spinnfaden durch ein Nadelöhr zu ziehen, während ihm Omphale, auf seine Keule sich stützend, spöttisch zusieht. Ein kleiner Amor legt seine Linke auf die Schulter des Heros. — Schwächliche Kopie von Schülerhand, die stellenweise an die Qualitäten des Originales wie an dessen, für Weißenkirchner charakteristische Farbenwahl gemahnt.

Im Depot der Galerie.

Kat. n. 343. *Jupiter und Antiope* (Abb. 8). — Auf der rechten Bildseite ruht auf rotem Kissen, blauer Decke und herabgeglittenem gelben Gewand die unbekleidete, schlafende Antiope. Hinter ihr die Vorhänge des Zeltes, die von dem von links erscheinenden Jupiter zur Seite gerafft werden. Dieser kniet in Gestalt eines bockfüßigen Satyrs, dessen Hüften mit einem kupferroten Mantel bekleidet, und legt den Finger der rechten Hand, Stillschweigen andeutend, auf den Mund.

Zwischen den sich öffnenden Vorhängen wird eine Berglandschaft sichtbar. Die rotbraune Karnation des Jupiter kontrastiert höchst wirkungsvoll zu dem in hellen Fleischtönen gemalten Körper der Antiope. — Das Bild war ursprünglich rechteckig begrenzt und hat erst zu einem späteren Zeitpunkt sein gegenwärtiges Format erhalten. Es ist auf eine neue Leinwand aufgespannt, auf deren Rückseite eine ausgesparte Stelle die alte Aufschrift zeigt: „Hans Adam Weißkircher 1695", die jedoch nicht vom Künstler selbst herrühren kann. Die Jahreszahl bedeutet ebenso nicht das Entstehungsdatum des Bildes, insofern dieses noch in der Malweise der Eggenberger Saaldekorationen gehalten ist — ganz abgesehen davon, daß der Künstler schon am 26. Jänner 1695 bestattet wurde. Vielleicht gibt diese Jahreszahl den Zeitpunkt der Erwerbung für das Schloß Trautenfels an.

Das Bild stammt aus der Gemäldesammlung des Fürsten von Trautmannsdorf und wurde vom steiermärkischen Landesausschuß für die Galerie angekauft (s. Suida, Kat. S. 111). Johann Veit Kaupertz hat 1774 ein Schabblatt danach verfertigt (s. Graphische Werke), dessen Umrandung die spätere Änderung des Bildformates beweist.

Kat. n. 345. *Der Prophet Elias erweckt das Kind der Witwe von Zarpath zum Leben.* — Alte Kopie, doch aus späterer Zeit. Die gleiche Komposition in einer weiteren Replik im Schloß Eggenberg; das beiden Wiederholungen zugrunde liegende Original ist verschollen. Die Darstellung ist der von n. 339 der Landesbildergalerie sehr ähnlich.

Im Depot der Galerie.[1])

Palais Attems. Gemäldesammlung Exzellenz Graf Edmund Attems.

Hiob mit seinem Weibe (Kniestück). — Hiob mit nach rückwärts gebeugtem, entblößten Oberkörper und über den linken Arm gelegtem, von den Schultern herabgesunkenen rotbraunen Mantel; Profilstellung des Kopfes nach rechts. Neben ihm rechts wird der von einem Tuch umhüllte Kopf seines Weibes sichtbar, das ihn erstaunt ansieht. Der Hintergrund ist dunkelbraun, die Karnation gelblich mit dunkelbraunen Schatten. — Signatur rechts oben: „H. [A.] W.... enkircher 1690".

Vgl. Katalog der Grazer Barockausstellung 1924 n. 99.

Hl. Paulus (Brustbild). — Der Kopf ist nach rechts gewendet, ein roter Mantel ist von der rechten Schulter herabgesunken, so daß der entblößte Oberkörper teilweise sichtbar wird; die Linke ist an die Brust gelegt, mit der Rechten hält er einen Schwertgriff mit Löwenkopf. — Entstehungszeit um 1680.

Vgl. Katalog der Grazer Barockausstellung 1924 n. 101.

Gottvater (vgl. Abb. 15). — Gottvater in grauem Gewand, von einem rotbraunen Mantel umflattert, blickt mit seitlich ausgebreiteten Armen auf die Weltkugel herab,

---

1) Im Depot der Galerie befinden sich gegenwärtig auch die beiden folgenden, von W. Suida fälschlich zugeschriebenen Bilder:

Der ägyptische Josef legt drei vor ihm sitzenden und kauernden Gefangenen die Träume aus (Suida, Kat. S. 129 n. 344 und Belvedere V 1924 82). Wird im alten handschriftlichen Galerie-Verzeichnis als „Schule des Weißenkircher" bezeichnet.

Liebesszene, ein sehr schwaches Halbfigurenbild, das mit Weißenkirchner nichts zu tun hat und vermutlich aus späterer Zeit stammen dürfte (vgl. Suida, Kat. S. 111 n. 345 und Belvedere V 1924 82).

die ein kleiner Engel vor ihm hält. Putten und Engelsköpfe umgeben ihn. — Links unten Signatur: „H. A. W.“.

Dieses Gemälde bildet das einstige Oberbild zur Verkündigung in der Grazer Gemäldegalerie (s. S. 35). Vgl. Katalog der Grazer Barockausstellung 1924 n. (mit Abb. 96).

Privatbesitz.

„Sophonisbe“ (Abb. 11). — „Sophonisbe“ sitzt in einem Stuhl mit verzierten Armlehnen, bekleidet mit einem braunen, über den Rücken herabfallenden Mantel, braunem Mieder und einem goldgelben Tuch, das, von den Schultern herabgleitend, von ihr mit der Rechten vor der Brust zusammengehalten wird. In ihrer herabgesunkenen Linken hält sie einen Brief, während ihr Kopf in trauernder Haltung einem Knaben zugewendet ist, der ihr die Schale mit dem Gift darbringt.

Der rote Bolusgrund ist an vielen Stellen stark durchgedrungen, wodurch jedoch die prächtige koloristische Gesamtwirkung keine Beeinträchtigung erfährt. Vermutlich um 1687 entstanden.

HABBACH bei Laibach (Jugoslawien).

Schloß Habbach.

Sechs Apostelbilder. — Petrus durch den Schlüssel, Paulus durch das Schwert gekennzeichnet, die anderen vier dürften — nach Angabe der gegenwärtigen Besitzerin Freifrau v. Liechtenberg — die Evangelisten darstellen. Eine eigentliche Signatur ist an keinem der Gemälde zu sehen; nur eines trägt auf der Rückseite die mit Pinsel groß geschriebene Bezeichnung: „H. A. Weißenkhirchner pinx.“ und darunter die Jahreszahl 1684. Zufolge weiterer Mitteilung, für die an dieser Stelle der verbindlichste Dank ausgesprochen sei, sind die Bilder verhältnismäßig stark nachgedunkelt, sonst aber von sehr gutem Erhaltungszustand.

LANKOWITZ.

Pfarrkirche, erster Seitenaltar links (Attika).

Der Tod des hl. Josef. — Im Vordergrund liegt der Sterbende. Hinter seinem Ruhelager stehen zwei Frauen, von denen die eine die Hände in klagender Gebärde über Josef hält. Oben Putten.

MARBURG (Jugoslawien).

Stadtmuseum.

Der hl. Dominikus empfängt von der Madonna den Rosenkranz. — Rechts unten kniet der Heilige, die Linke an die Brust gelegt, den Kopf in Profilstellung nach links zur Madonna erhoben. Diese, auf einer Wolke sitzend, mit rotem Gewand und blauem Mantel bekleidet, überreicht mit der rechten Hand Dominikus den Rosenkranz, während sie im linken Arm das nackte Jesuskind birgt, das die Linke segnend über den Heiligen hält. Darüber zwischen den Wolken Putten und Engelsköpfe, rechts Laubwerk, das einen Ausblick auf einen bläulichen Himmel umschließt. Links unten ein sitzendes Hündchen, das im Maule eine brennende Fackel trägt, daneben ein aufgeschlagenes Buch, unter dem sich die Signatur befindet: „H. A. W. 1691“.

Der hl. Nikolaus vor der Madonna (vgl. Abb. 16). — Die Bildmitte nimmt der Heilige ein, in der Rechten den Krummstab haltend, mit der Linken nach abwärts verweisend. Die Madonna in rötlichem Untergewand und blauem Mantel, rechts oben auf einer Wolke sitzend, hält auf ihrem Schoße das nackte Kind, das zu dem Heiligen herabblickt. Oben erscheint in den Wolken Gottvater mit segnend ausgebreiteten Armen, darunter die Taube des Heiligen Geistes. Wolken und Cherubsköpfe als Bildfüllung.

Nach einer Notiz Wastlers in dessen handschriftlichem Nachlaß handelt es sich um jenes ehemalige Seitenaltarbild in der Marburger Domkirche, das laut Inschrift 1692 von der Müllerzunft gestiftet worden war.

Der Erzengel Michael. — In der Mitte des Bildes der Erzengel, von einem roten Tuch umflattert, in den Händen den Speer haltend, mit dem er den Satan in den Abgrund stößt; dieser stürzt kopfüber in die Flammen. Zu beiden Seiten Michaels Engelsköpfe, über seinem Kopfe in hellen Schriftzeichen: IHS.

Von diesen drei Gemälden, die bis 1888 Seitenaltäre in der Domkirche schmückten, wurde der Heilige Dominikus von Wastler noch an Ort und Stelle gesehen, die beiden letztgenannten bereits in einer Rumpelkammer der Dechantei vorgefunden. Alle drei kamen später ins Diözesanmuseum und befinden sich erst seit kurzer Zeit im Städtischen Museum von Marburg.

Domkirche.

Hl. Barbara und hl. Katharina. — Über dem zweiten Seitenaltar rechts befindet sich ein rundes Oberbild mit den beiden, zweifellos von der Hand Weißenkirchners stammenden Halbfiguren der Heiligen. Es handelt sich vermutlich um das zum ehemaligen Altarbilde Weißenkirchners gehörende Oberbild, dessen Rahmenwerk sich auch von dem des unteren Altarbildes unterscheidet. Der Altaraufbau stammt laut Inschrift erst aus dem Jahre 1699.

PFEILERHOF bei Hausmannstätten (südlich von Graz).

Schloß Pfeilerhof (Besitzer: Alfons Schlesinger).

Lot mit seinen Töchtern. — Dem am Boden liegenden Lot wird von seinen beiden Töchtern mit Krug und Kelch Wein dargereicht. Werkstattwiederholung nach einem verschollenen Original Weißenkirchners, welche die Vorzüge und die charakteristische Malweise des Meisters noch erkennen läßt, jedoch durch eine spätere schlechte Übermalung stark gelitten hat.

STIFT REIN.

Hl. Paulus (Brustbild). — Wendung des Kopfes nach rechts, entblößter Oberkörper. Die Linke ist an die Brust gelegt, die Rechte auf einen Schwertgriff, einen Löwenkopf darstellend, gestützt; ein roter Mantel ist von der Schulter herabgesunken. Dunkler Hintergrund.

Hl. Hieronymus (Kniestück). — Der nach rechts gewendete Heilige mit entblößtem Oberkörper hält die Hände gefaltet. Auf seinem Schoße liegt ein Totenschädel und vor ihm steht ein Kreuz, das er anbetet. Ein roter Mantel, über den Rücken herabgesunken und über die Knie gebreitet, kommt links wieder zum Vorschein.

Im Hintergrunde rechts Andeutung einer Landschaft; über Gebirge zieht sich ein schwacher Lichtstreifen, während die übrige Himmelsfläche vollkommen dunkel. — Auf der Rückseite von späterer Hand die Aufschrift: „Weiskirch".

Madonna mit Kind (Kniestück). — Nach links gewendet hält Maria im rechten Arm das schlafende Kind. Sie trägt ein über den Rücken herabfallendes braunes Kopftuch, ein kirschrotes, über der Brust verschnürtes Untergewand und einen blauen Mantel. Das Kind ist in gelbbraune Tücher gewickelt. Der Hintergrund dunkel.

Vgl. Katalog der Grazer Barockausstellung 1924 n. 106.

ROHITSCH-SAUERBRUNN (Jugoslawien).

St.-Anna-Kapelle im Kurpark.

Die hl. Familie mit Joachim und Anna. — Signiert: „Hanns Adam Weißenkhircher 1686".

Vgl. W. Suida, Werke d. W., S. 12.

ROM.

Gall. Nazionale (Palazzo Corsini).

Der hl. Sebastian. — Die Komposition ist mit derjenigen der Replik in der Grazer Landesgemäldegalerie fast identisch — bis auf ganz geringe Verschiedenheiten im Laubwerk und an den Felsen im Vordergrunde.

Reprod. von W. Suida, Belvedere 1924 Fig. 5.

SEEWIESEN (Obersteiermark).

Pfarrkirche St. Leonhard, Hochaltar.

Der hl. Leonhard. — In der Mitte des Bildes kniet mit ausgebreiteten Armen der hl. Leonhard im Abtgewande und blickt nach oben. Zu seiner Linken beten zwei gefesselte Männer kniend den Heiligen an: ein halb entblößter Jüngling und hinter ihm ein Greis. Rechts auf dem Boden liegt eine Kuh. Im oberen Teil des Bildes beleben Putten und Engelsköpfe das dunkle Gewölk, während sich in der Mitte Strahlen aus einer Glorie über den Heiligen ergießen. Den Hintergrund bildet eine Berg- und Flußlandschaft mit weidendem Vieh, darüber ein bläulichgrauer Himmel mit rötlichem Lichtschein. Im allgemeinen sind die Farben stumpf und matt. Auffallend ist die stärkere Betonung der landschaftlichen Elemente. — Rechts unten die Signatur: „Hanns Adam Weißenkircher p. 1688".

SEGGAU bei Leibnitz.

Fürstbischöfliches Schloß.

Noah (Halbfigur) mit entblößtem Oberkörper und nach links gerichtetem Kopfe hält in der Linken einen Trinkbecher. Sehr ähnlich dem Philosophen im Schloß Eggenberg. Das Bild ist durch eine minderwertige und rohe Übermalung fast ganz zerstört.

STAINZ.

Pfarrkirche, Hochaltar.

Die Enthauptung der hl. Katharina. — In der Mitte des Bildes kniet die Heilige, die Hände auf die Brust gelegt und den Blick nach oben gerichtet; sie ist bekleidet mit einem hellblauen Spitzleib, einem goldgelben Brokatrock und gelben Mantel. Neben ihr holt ein Henker mit entblößtem Oberkörper zum Hieb mit dem Schwerte aus. Im Vordergrund rechts sitzt ein Jüngling, nur die Hüften bekleidet, auf einem Rad und hält die Schale empor, die das Haupt der Heiligen aufnehmen soll. Von den weiteren, die Märtyrerin umgebenden männlichen Gestalten verweist ein bärtiger Mann sie mit einer Gebärde nach oben, woselbst zwei Engel schweben, von denen der eine die Krone, der andere die Märtyrerpalme trägt; um sie herum Putten und Engelsköpfe. Den Hintergrund schmücken ein Obelisk und ein Palast in einem Park, darüber ein von einem matten Lichtschein erhellter Nachthimmel. Bis auf die Gestalt der Heiligen, die, in Kleidung und Karnation in hellen Tönen gemalt, lebhaft vom übrigen Teil des Bildes absticht, ist dieses dunkel gehalten; das Ganze zeigt noch Anklänge an die venezianische Lehrzeit. — Die Entstehung dürfte um das Jahr 1686 anzusetzen sein.

1879 von H. A. Schwach restauriert.

Darüber ein zweites, kleineres Bild:

Die Glorie der hl. Katharina. — Die Heilige, in derselben Gewandung wie auf dem unteren Gemälde, schwebt mit ausgebreiteten Armen über dem von zwei knienden Engeln gehaltenen Rad. Dieses Bild ist in bedeutend helleren Farben gemalt als das untere. — Entstehungszeit die gleiche.

STANZ bei Kindberg (Obersteiermark).

Im Besitze von Gastwirt Gesselbauer.

Der hl. Hieronymus (Halbfigur). — Frühes Bild, gleichzeitig mit dem heiligen Hieronymus im Schloß Eggenberg; in der Komposition sehr ähnlich dem Bilde der Attems-Galerie.

(Vgl. Suida, Werke des W., S. 13).

STRASS.

Pfarrkirche, Hochaltar.[1])

Die Verkündigung. — Vor ihrem Bette, das zum Teil von einem von oben herabfallenden grünlich-blauen Vorhang verdeckt wird, kniet Maria mit ausgebreiteten Armen in ihrem Betstuhl, bekleidet mit einem zinnoberroten Gewande und einem dunkelblauen Mantel, der ihr von der linken Schulter herabgesunken ist. Ihr naht sich mit dem Lilienstabe der Engel der Verkündigung, den Kopf tief gesenkt, mit demütiger Gebärde die Arme vor der Brust verschränkt, in einem gelben Gewande,

---

1) Die Pfarrkirche in Straß, von den Fürsten von Eggenberg erbaut, gehörte zum ehemaligen Schloß. Über jedem der drei Altarbilder ist das Wappen der Eggenberger angebracht.

von einem roten Tuch umflattert. Von rechts oben schwebt ein weiterer Engel in weißer und rosa-brauner Gewandung, dieeHände gefaltet, herab; neben ihm zwei Putten, von denen der eine eine Rose hält. Links oben die Taube des Heiligen Geistes, umgeben von einem Kranz von Cherubsköpfchen, vor einer Lichtglorie, von der sich heller Lichtschein über die Hauptfiguren ergießt. Der Hintergrund wird auf der einen Seite durch den erwähnten Vorhang, auf der anderen durch dunkle Wolken gebildet, zwischen denen ebenfalls Engelsköpfchen hervorblicken.

Die Malweise des Bildes entspricht Weißenkirchners Auffassung um 1680. Die Farben sind besonders zart, die Karnation hell und durchsichtig, das Gesamtkolorit gemahnt stärker als sonst an die Loth-Schule. Die Hände, mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, zeigen die für Weißenkirchner charakteristischen Fingerspitzen.

Linker Seitenaltar.

Johannes der Täufer in der Wüste. — Auf der linken Bildseite sitzt Johannes, Schulter und Hüften mit einem weißen Fell bekleidet, über das ein bis zur Erde hinabreichender zinnoberroter Mantel gelegt ist; neben ihm das Lamm und der Stab mit dem Schriftband: Ecce agnus Dei. Sein Kopf ist zwei hinter ihm erscheinenden Männern zugewendet, von denen der eine ein Buch hält. Mit der ausgestreckten Linken weist Johannes auf die in der Ferne erscheinende Gestalt Christi hin. Hinter ihm eine Baumgruppe und rechts im Hintergrund eine helle Berglandschaft. Die Karnation ist gelblich; die Farbengebung gemahnt an die venezianischen Eindrücke. — Entstehungszeit um 1680.

Rechter Seitenaltar.

Die Apostel Simon und Judas Thaddäus. — Der Apostel Judas Thaddäus kniet mit ausgebreiteten Händen, den Blick nach oben gerichtet, in einem grünlichblauen Gewande und rostbraunem Mantel; vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch. Ein am Boden liegendes Winkelmaß ist ihm an Stelle der ihm zukommenden Keule als Attribut beigegeben, eine öfters vorkommende Verwechslung mit dem Apostel Thomas. Neben ihm kniet mit gefalteten Händen der Apostel Simon, den Blick gleichfalls himmelwärts gerichtet, von wo ein Putto mit Kranz und Palme herabschwebt, während mehrere Engelsköpfe um ihn gruppiert sind. Über Simon sein Attribut: die Säge. Im Hintergrunde links Ausblick in eine Landschaft. Das Bild ist bis auf den in hellerem Lichte erscheinenden Putto sehr nachgedunkelt, die Karnation durchwegs rötlich. — Entstehungszeit um 1680.

STRASSGANG bei Graz.

Pfarrkirche, linke Seitenkapelle.

Die Madonna mit dem Kind und dem hl. Antonius von Padua. — Maria, in rotem Gewand und herabgleitendem stahlblauen Mantel auf Wolken sitzend, blickt zu dem Kinde herab, das sie dem vor ihr knienden Antonius zuführt. Dieser empfängt es mit geöffneten Armen und demütiger Gebärde; zu seinen Füßen der Lilienstab

und ein aufgeschlagenes Buch. Der von einer Strahlenglorie umgebene Kopf der Madonna wird von einem Kranz von zahlreichen Engelsköpfen eingefaßt. Zu ihren Seiten zwei Putten, von denen der eine ihren Mantel hält. Wolken mit Cherubsköpfen vervollständigen das Bild. Das ganze Bild stimmt, abgesehen von einzelnen geringfügigen Abweichungen, sowohl in der Komposition wie im Kolorit vollständig mit dem Gemälde in der Minoritenkirche zu Bruck überein.

Restauriert vor 1907 von Professor Ludwig Kurz zu Thurn und Goldenstein.

Darüber in der Attika des Altaraufbaues ein zweites, kleineres Bild, dessen Erhaltungszustand wesentlich günstiger:

Die heilige Familie. — Die sitzende Madonna hält in ihrem Schoße das Kind, das sich dem vor ihm knienden Johannesknaben zuwendet. Rechts hebt sich die kniende Gestalt des hl. Josef vom Nachthimmel ab. Das Gesamtkolorit, insbesonders die Farben des Gewandes der Madonna entsprechen dem unteren Bilde. — Die Entstehungszeit beider Gemälde dürfte dieselbe wie die des Brucker Bildes sein: um 1690.

Die Kapelle wurde laut Inschrift im Jahre 1674 von Bernhard von Gallenstein erbaut.

ÜBELBACH.

Pfarrkirche, Hochaltar.

Das Martyrium des hl. Laurentius. — In der Mitte des Bildes sitzt der Heilige auf einem Rost, die Hüften mit einem weißen Tuch bekleidet, und blickt mit ausgebreiteten Armen zum Himmel. Vor dem Roste hockt ein Mann, der aus einem Korb Holz in das Feuer schüttet; ein zweiter trägt weiteres Brennholz herbei. Ein blauer Mantel, unter dem Heiligen ausgebreitet, wird an einem Ende von einem Knaben gehalten. Hinter diesem deutet ein Greis, dem Heiligen zugewendet, mit der Rechten nach oben. Weiter rückwärts stehen Krieger in Rüstung mit Lanzen, rechts ihr Befehlshaber zu Pferde. Von oben schwebt ein kleiner Engel mit Kranz und Palme herab, von mehreren Engelsköpfen umgeben. Im Hintergrund ein Ausblick auf eine Landschaft mit Nachthimmel, zur Linken von einer Säule eingefaßt. Das Bild ist bis auf den in hellem Lichte erscheinenden Heiligen ziemlich dunkel, in rötlich-braunem Kolorit der venezianischen Vorbilder (Tizian u. a.), an die sich die Kompositionsweise anlehnt. — Links unten signiert: „Hanns Adam Weißenkhirchner 1680“.

Da Übelbach unter der den Fürsten von Eggenberg gehörigen Herrschaft Waldstein stand, liegt die Vermutung nahe, daß das Bild als Stiftung der Eggenberger entstanden ist.

Ebenda, linke Seitenkapelle.

Heilige Familie mit Elisabeth und dem kleinen Johannes.

ST. VEIT am Aigen bei Graz.

Pfarrkirche, Hochaltar.

Das Martyrium des hl. Veit. — In der Mitte des Bildes der entblößte Heilige in einem Kessel kniend, die Rechte an die Brust gelegt. Zu beiden Seiten Henkers-

knechte, von denen der eine links — eine kniende Rückenfigur mit besonders plastischer Modellierung des entblößten Oberkörpers — Holz in das Feuer wirft, während ein zweiter hinter ihm mit einer Feuergabel den Brand schürt. Rechts bricht ein halb entblößter Mann (mit einem Turban auf dem Haupte) über seinem Knie Holzstäbe, neben ihm gießt ein anderer Öl in den Kessel. Weiter rückwärts Krieger mit Lanzen, unter ihnen ihr Befehlshaber zu Pferde. Vorne auf dem Boden liegen Blasbalg und Feuerzange. Von oben schweben zwei Engel mit Kranz und Palme herab, über ihnen zahlreiche Putten und Engelsköpfchen. Im Hintergrund eine Landschaft mit Nachthimmel und bläulichem Lichtschein, links von einer Säule begrenzt. Der Heilige erscheint in überaus hellen Farben; seine Karnation, hellgelb mit graubraunen Schatten, bildet einen starken Kontrast zu der bräunlichen Karnation mit tiefen rotbraunen Schatten der übrigen Gestalten. — Links unten Signatur: „Joannes Adamus Weißenkhirchner inv. et pinx. 1680". Rechts unten: „Vinz. Kreuzer renovatum 1842".

Das Bild ist eine Stiftung des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg. In der „Beschreibung der Stadt Grätz" des Aqu. Jul. Cäsar (1781), S. 108, wird über die Kirche berichtet: „Da die Kirche neu erbaut und im Jahre 1662 vergrößert wurde, hat das Gemälde zum neuen Hochaltar Adam Weißkircher gemalt. Fürst Johann Siegefried von Eggenberg hat solches bezahlt."

WIEN.

Pfarrkirche St. Rochus und Sebastian auf der Landstraße.

Dritter Altar links: *Madonna, von Engeln umgeben.* — Links unten die Signatur: „H. A. Weißenkhircher 1689". — Darüber in der Attika: *Hl. Anna mit Maria.*

Dritter Altar rechts: *Der hl. Nikolaus von Tolentino kniet vor der heiligen Dreifaltigkeit.* — Aus den links unten emporzüngelnden Flammen ragt die Gestalt eines Mannes hervor, der von einem kleinen Engel der heiligen Dreifaltigkeit zugeführt wird. Das Oberbild in der Attika stellt Engel in Wolken dar.

Die Kirche gehörte einst zum Kloster der Augustiner-Barfüßler. Laut Ausgabenbuches im Steiermärkischen Landesarchiv vom Jahre 1688 (Fol. 163) erhalten die Augustiner in Wien auf der Landstraße am 26. März dieses Jahres 500 fl. Beihilfe, „zu verfertigen eines neuen hochen Altars".

Besitz Architekt Baurat Ludwig Ladewig.

Junges Weib und Chronos. — Ein Weib mit entblößtem Oberkörper, die Linke an die Brust gelegt, nach aufwärts blickend, wird von dem bärtigen Chronos umfangen, der ihr in der rechten Hand das Stundenglas entgegenstreckt, während die erhobene Linke eine Maske hält. Der Hintergrund ist braun, die Karnation des Weibes hellrot, des Chronos rötlichbraun.

Der Tod der „Dido". — „Dido", halb entblößt, mit nach rückwärts sinkendem Kopf, wird von einem behelmten Mann unterstützt; daneben zwei wehklagende Frauen. Karnation stark rötlich.

Ehemaliger Besitz Julius Brück.

Johannes der Täufer erklärt den Schriftgelehrten seine Sendung (Kniefigurenbild; vgl. Suida, Belvedere 1924, S. 84).

Ehemals Kunsthandlung Wolfrum.

Junges Weib mit Chronos, der Maske und Stundenglas hält (vgl. Suida, Belvedere 1924, S. 84).

Wiener Kunsthandel.

Isaak segnet den Jakob (Halbfiguren). — Der kniende Sohn reicht dem blinden, mit nacktem Oberkörper dargestellten Vater auf einem Silberteller eine Ziegenkeule, hinter ihm seine Mutter.

Versteigert auf der 328. Kunstauktion des Wiener Dorotheums am 28. April 1922 (Kat. S. 45 n. 77 mit Abb.). Als Joh. C. Loth angeführt, ist das Gemälde zweifellos Weißenkirchner zuzuschreiben.

ZESENDORF bei Luttenberg (Jugoslawien).

Filialkirche St. Rochus und Sebastian (1675 erbaut).

Hochaltarbild: *St. Rochus und Sebastian* als Schutzpatrone gegen die Pest, die 1680 die Gegend von Luttenberg heimgesucht hatte. Signiert und datiert 1682.

Restauriert in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts von Johann Wachtl (vgl. J. C. Hofrichter, Luttenberg in Untersteier, Gratz 1850, S. 63).

DIE MALEREIEN IM GROSSEN SAALE DES REICHSGRÄFLICH HERBERSTEIN'SCHEN SCHLOSSES EGGENBERG BEI GRAZ.[1]

I. DECKENGEMÄLDE.

Mittelstück: *Der Planet Helios.*

In der linken oberen Bildhälfte fährt Helios auf seinem von vier weißen Rossen gezogenen Sonnenwagen.[2] Ihm voran schwebt eine völlig unbekleidete weibliche Gestalt, aus ihrem Munde Windwellen blasend — vermutlich soll sie den Helios stets begleitenden Ostwind darstellen —, während eine andere bekleidete Gefährtin mit perlengeschmücktem Diadem aus einem Siebe Tau auf die Erde ausgießt. Hinter dem Sonnenwagen sitzen auf Gewölk zwei Männer, von denen der eine, ein schlafender Greis, vielleicht für Tithonos, den Gemahl der Aurora, in Anspruch genommen werden darf; für den andern ließ sich bisher keine Deutung ermitteln. Mehr als die rechte Bildhälfte einnehmend, sitzen und stehen auf einer Plattform — drei hohe Stufen führen zu ihr hinauf — vierzehn allegorische Frauengestalten, deren Attribute ihre Identifizierung ermöglichen. Ihre Anordnung von links nach rechts ist folgende: Die zwei beschatteten Gestalten mit dem stehenden Hunde sind als Fides und Taciturnitas (Verschwiegenheit) zu bezeichnen. Eine dritte auf der Treppe lagernde Frau repräsentiert mit dem vor ihr wachenden Hunde die Vigilantia (Wachsamkeit), eine Deutung, die ihre Bestätigung durch den Schlüssel

---

1) Abbildungen sämtlicher Gemälde bei W. Suida, Österr. Kunstsch. III Taf. 42—58.

2) Daß Helios (Sol) im engeren Sinne und nicht Apollo gemeint ist, beweist die Sonnenscheibe, von deren Rand die Gestalt des Sitzenden in glücklicher Weise eingefaßt wird.

in ihrer Rechten findet. Unweit davon lagert Caritas, als stillende Mutter dargestellt. Auf der Plattform folgt die eigentliche Hauptgruppe, die sich aus drei weiblichen Gestalten und einer füllenden Figur zusammensetzt: sie umfassen in ihrer Gesamtheit den Begriff Majestas, wie ihre Attribute Weltkugel, Krone und Zepter beweisen. An diese reiht sich eine weitere Gruppe von drei weiblichen Gestalten mit Füllhorn, Palmzweig und Geldbeutel, die Abundantia, Victoria und Liberalitas personifizieren. Davor halb kniend, halb sitzend eine Rückenfigur, die, ein flammendes Herz in der Linken emporhaltend, als die Sinceritas (Lauterkeit) anzusprechen ist. Nach rechts folgt die Constantia (Beständigkeit), eine der prächtigsten weiblichen Gestalten, die uns Weißenkirchners Pinsel hinterlassen hat; sie hält ihre rechte Hand mit dem Schwert in die Flammen eines Kohlenbeckens. Zu ihr blickt eine sitzende Frau mit bewundernder Handbewegung auf, die der Aufopferung fähige Ergebenheit. In der linken unteren Bildhälfte sind zwölf Putten angeordnet, die durch ihre Beschäftigung mit Sonnenuhr, Zeichenbrett, Globus, Zirkel, Planetenreif u. a. die Disziplinen der Astronomie und Astrologie symbolisieren. — Der Adler des Eggenberger Wappens fliegt dem Sonnenwagen als stolzes Wahrzeichen des fürstlichen Hauses entgegen. Den architektonischen Abschluß besorgt links das Gebälk einer jonischen Arkadenstellung, rechts ein doppelsäuliger, triumphbogenartiger Torbau, während hinter der Hauptgruppe das reich geschmückte Gebälk eines Palastes sichtbar wird.

Dieses mittlere Deckenbild umgeben sechs Gemälde:

Der Planet Jupiter.

In der Mitte der linken Bildhälfte thront auf einer Wolke Jupiter, dessen Mantel weit nach rückwärts flattert; neben ihm sein Adler. In der Rechten hält Jupiter ein Blitzbündel, mit der Linken umspannt er den Kopf der Statuette einer bärtigen (?) Gewandfigur, die ein Putto der rechts befindlichen Gruppe von drei allegorischen Frauengestalten überbringen soll. Diese, durch ihre Attribute: Löwe, Lamm und Hahn als Stärke, bzw. Sanftmut und Wachsamkeit charakterisiert, gruppieren sich um ein Postament, über das eine der Frauen die Kollane des Goldenen Vließes emporhebt, eine Anspielung auf die Verleihung dieses Ordens an den Fürsten Ulrich von Eggenberg.

Der Planet Saturn.

In der rechten Bildseite sitzt vor einer antiken Ruinengruppe der geflügelte Saturn mit Sense und Stundenglas, das Haupt nachdenklich in die rechte Hand gestützt. Vor ihm steht, auf ihren Anker (Wappenfigur von Gradisca) gestützt, Spes, mit einer Gebärde ihrer linken Hand auf zwei seitwärts sitzende Mädchengestalten hinweisend, von denen die eine, Aeternitas, mit einem Zirkel Kreise auf einer Tafel schlägt.

Der Planet Venus.

Venus in üppiger Gartenszenerie ruht vor einer Draperie auf einer von Gewändern malerisch bedeckten Ruhestätte, in ihrer Rechten ein von Rosen umwundenes Zepter haltend, auf dem eine ihrer Tauben als Bekrönung sitzt. Kleine Putten umgeben sie; die einen pflücken Rosen (Wappensymbol von Krumau), andere unterhalten ein Feuer. Rechts im Hintergrunde ragt zwischen Bäumen der mit dem Wappen von Krumau geschmückte Giebel eines Bauwerkes empor.

Der Planet Luna.

Diana — über ihrer Stirn prangt die Mondsichel — eilt mit Pfeil und Bogen aus einem Palmenhain auf einen von ihr erlegten Eber zu. Drei Nymphen bilden ihre Begleitung, von denen eine den Köcher mit Pfeilen trägt. Die rechte Bildseite gewährt einen Ausblick auf eine Flußlandschaft.

Der Planet Mars.

In einem gewölbten Raum sitzt — fast die Bildmitte einnehmend — Mars in antiker Rüstung mit Helm und Helmbusch, mit der Rechten einen aufgestellten Reiterharnisch haltend.[1]) Er ist von einer Fülle von Trophäen umgeben: zwei Geschütze, Harnische, Helme, ein Schwert sowie ein Schild mit Medusenhaupt erscheinen stillebenartig geschichtet. Hinter Mars spinnen die drei Parzen an einem weißen, ein langes glückliches Leben verheißenden Faden, der, nach links weiterlaufend, daselbst von zwei weiblichen Gestalten über das Glücksrad (Wappensymbol von Radkersburg) aufgewunden wird.

Der Planet Merkur.

Im Vordergrund erscheinen drei allegorische Frauengestalten mit der Aufrichtung eines Obelisken beschäftigt, auf dessen Vorderseite die Wappenfiguren der Eggenberg'schen Herrschaften angebracht sind (Anker, Rad und Rosen für Gradisca, bzw. für Radkersburg und Krumau). Ihre Attribute: Zepter und Krone, Doppelkopf und Löwenfell kennzeichnen die Frauen als Majestas, Prudentia und Fortitudo. Letztere kniet mit dem Wappenschild von Radkersburg, ihren Blick auf Merkur richtend, der, links auf einer Wolke herabschwebend, das Diplom der Erhebung des Hauses Eggenberg in den Fürstenstand überbringt, eine Urkunde, die unter dem Obelisken in dessen Sockel versenkt werden soll. Links unten sind zwei Putten mit der Ausmeißelung des fürstlichen Wappens beschäftigt. In den Lüften tragen drei Raben, entsprechend dem fürstlichen Wappen, eine Krone. Reiche Architekturstaffage im Hintergrund.

---

1) Die Auffassung W. Suidas (Österr. Kunstsch. III, Text zu Tafel 45), daß es sich um das Porträt eines Eggenbergers handle, läßt sich nicht aufrechterhalten, da sowohl der allgemeine Habitus des Mars ganz der üblichen Darstellungsweise des Kriegsgottes entspricht, als auch seine Gesichtszüge nicht die geringste Individualisierung erkennen lassen, um die Annahme von Porträtzügen zu rechtfertigen. Das gleiche gilt auch bezüglich der Bemerkungen des genannten Verfassers zu Tafel 46.

MONOCHROME MALEREIEN.

Über der östlichen Langseite in der Mitte der Wölbung:

Kriegsfama.

In diagonaler Anordnung schwebt die geflügelte Kriegsfama mit hoch erhobenem Lorbeerkranze in der Linken und der Tuba in der Rechten; darunter im Schriftband: „EXURGIT BELLI STUDIIS MARTISQUE TROPHAEIS".[1]) In dem dazugehörigen unteren Felde, in entsprechend geteilter Stuckfassung, Anspielungen auf einzelne Wappenbilder: Rabe auf Helm (Wappen der Eggenberger), darüber im Schriftband: „LAETI OMINIS ALES"[2]) und ein verankertes Schiff (Gradiska), darüber: „NON COMMOVEBITUR".[3])

Über der östlichen Langseite, in der Mitte der Wölbung:

Friedensfama.

Fama als Friedensverkünderin mit Tuba und Schwert, darunter im Schriftband: „MUNERIBUS CRESCIT PACIS DONISQUE MINERVAE".[4])

Darunter Anspielungen wie oben: Ein Rosenstrauch (Krumau) mit einer aus einer Wolke kommenden, das Pflücken verwehrenden Hand, darüber: „NULLUS TENTABIT CARPERE LIVOR",[5]) und ein Rad (Radkersburg), darüber: EMOLUMENTO PUBLICO".[6])

Die beiden Darstellungen der Fama sind in einem goldbraunen, die Devisen darunter in einem dunkelgrünen Tone monochrom behandelt.

DIE VIER ELEMENTE.

In den Saalecken befinden sich die Darstellungen der vier Elemente, unter ihnen den Wandbildern entsprechende Eckfelder, die durch Stuckmotive in hohe, schmale Wandstreifen geteilt werden.

1. *Die Luft:* Juno mit dem Pfau auf einer Wolke. Darunter links: Landschaft mit Sonnenfinsternis und Schriftband: „SOLI ADVERSA CRUENTOR".[7]) Rechts: Landschaft von Adler überflogen und Schriftband: „CAELO TERRAQUE REFUGET".[8])

2. *Das Wasser:* Neptun, den Dreizack schwingend, auf einem Delphin. Darunter links: Landschaft mit Sternenhimmel und Schriftband: „NON LUCENT OTIOSA".[9])

---

1) „Sie erhebt sich über die Mühen des Krieges und die Trophäen des Mars."
2) „Der Vogel glücklicher Vorbedeutung."
3) „Es wird nicht erschüttert werden."
4) „Sie wächst durch die Geschenke des Friedens und die Gaben der Minerva."
5) „Niemandes Neid wird sie zu pflücken wagen."
6) „Zum Nutzen der Allgemeinheit."
7) „Der Sonne entzogen verletze ich mich."
8) „Er flieht über Himmel und Erde dahin."
9) „Ohne Mühe kein Glanz."

Rechts Landschaft mit durchbrechenden Sonnenstrahlen und Schriftband: „NEC MUTOR NEC MACULOR“.[1])

3. *Die Erde:* Ceres, von Früchten, Blumen und Ähren umgeben. Darunter links: Landschaft im hellen Sonnenschein mit Schriftband: „EOI OCCIDUIQUE COMES“.[2]) Rechts Landschaft mit Schriftband: „NOVUM PANDIT ITER“.[3])

4. *Das Feuer:* Vulkan in seiner Schmiede. Darunter links: Landschaft mit Schriftband: „CANDORE NOTABILIS“.[4]) Rechts: Landschaft mit Sternbild des großen Bären und Schriftband: „SINE OCCASU FELIX“.[5])

Die vier Eckfelder sowie die Landschaften darunter sind blau in blau gemalt.

II. DIE ZEHN WANDGEMÄLDE.

Die zwölf Sternbilder des Tierkreises.

Das Sternbild des Widders.

Im Vordergrunde links thront Plutos, der Gott des Reichtums, die Hüften von einem herabfallenden Mantel bedeckt, den linken Arm auf einen reliefgeschmückten Krater stützend, während er mit der Rechten auf eine Gruppe von acht Frauen verweist, die sich mit demütig bittenden Gebärden ihm nähern. Von den drei vordersten Frauen hält eine gebückt Nahende eine zu füllende Schale hin, ihre beiden knienden Gefährtinnen werden von einem kleinen Knaben mit einem Stab in der Hand bedroht. Zwei weitere Knaben beschäftigen sich in der linken Bildecke mit den Schätzen des Plutos. Hinter dieser Gruppe sind noch mehrere Männer zu sehen, von denen einer in kriegerischer Rüstung dargestellt ist. Rechts im Hintergrunde sieht man, wie der Widder Chrysomallus — sein Fell, das goldene Vließ, bildete das Ziel der Argonautenfahrt — Phrixus und Helle über den Hellespont trägt, wobei letztere gerade ins Meer stürzt. Am Himmel das Sternbild des Widders. Rechts oben halten drei Putten ein Schriftband: „AURUM RUINA EST FAEMINIS SALUS VIRIS“.[6]) Rechts unten die Signatur: HANS ADAM WEISSENKHIRCHER FECIT 1684.

Das Sternbild des Stieres.

König Agenor und seine Gattin Telephassa blicken in bestürzter und trostloser Erregung ihrer Tochter Europa nach, die von dem in einen Stier verwandelten Zeus entführt wird. Am Himmel das Sternbild des Stieres, darüber Schriftband: „BLANDITIAE SUNT INSIDIAE“.[7])

---

1) „Ohne Wandel, ohne Makel.“
2) „Der Gefährte des Morgensterns und des Abends.“
3) „Er eröffnet einen neuen Pfad.“
4) „Hervorragend durch Lauterkeit.“
5) „Glücklich ohne Zwischenfall.“
6) „Das Gold, den Frauen Verderben bringend, gereicht den Männern zum Heil.“
7) „Schmeicheleien sind Fallen.“

Das Sternbild der Zwillinge.

Kastor, der sterbliche der beiden Dioskuren, liegt getötet auf dem Rücken; neben ihm kniet Pollux, der unsterbliche, und bittet den in den Wolken erscheinenden Zeus, ihn mit seinem geliebten Bruder im Tode zu vereinen (Abb. 6). Am Himmel das Sternbild der Zwillinge, darüber Schriftband: „FRATERNUS AMOR NON OCCIDET UNQUAM“.[1]

Das Sternbild des Löwen.

Im Vordergrunde steht Herkules mit der Keule, den linken Fuß auf den von ihm erschlagenen Nemeischen Löwen gesetzt, und blickt zu der in den Wolken erscheinenden Hera auf, die auf den Wortlaut des Schriftbandes zu weisen scheint: „QUOS LIVOR HOSTES CONCITAT VIRTUS DOMAT“.[2]

Das Gemälde stellt gleichzeitig

Das Sternbild des Krebses

dar, insofern Herkules seinen rechten Fuß auf einen Krebs gesetzt hat, auf denjenigen nämlich, der ihn während des Kampfes mit der lernaeischen Hydra in den Fuß gebissen hatte und der nachträglich von Juno den Sternbildern zugefügt worden war.

Das Sternbild des Schützen.

Der Kentaur Chiron ist dargestellt, wie er, bei einem Kampfe zwischen Herkules und den Kentauren als Friedensstifter herbeigeeilt, zufällig verwundet wird und Jupiter um Aufhebung seiner Unsterblichkeit bittet, um von seinen rasenden Schmerzen erlöst zu werden. Vor ihm steht eine Nymphe, die den Pfeil behutsam aus seiner Wunde zieht. Am Himmel das Sternbild des Schützen.

Über dem seitlich in den Wolken erscheinenden Jupiter das Schriftband: „ULTRA VIRES AUDERE NOCIVUM EST“.[3]

Die Sternbilder der Jungfrau und der Wage.

Themis, die Göttin der Gerechtigkeit, schuf einst ein goldenes Zeitalter auf der Erde. Der Unfriede der Menschen und deren Missetaten verjagen sie, so daß sie zum Himmel in das Sternbild der Jungfrau flüchtet (links oben).

Bellona, als Hauptfigur der ganzen Komposition, nimmt mit ihrer Begleitung (Posaunenbläser u. a) die ganze rechte Bildhälfte ein. Mit Chiton und Aegis mit dem Gorgoneion, Lanze und schlangenbekröntem Helm dargestellt, sitzt sie auf einem von zwei geflügelten Drachen gezogenen Wagen, umgeben von allegorischen Gestalten, unter denen einzelne menschliche Laster zu erkennen sind: Die Zwietracht, einen Kelch öffnend, aus dem eine Schlange herauskommt; die Heuchelei mit vor-

---

1) „Bruderliebe wird niemals vergehen.“
2) „Die Tapferkeit bezwingt die Feinde, die der Neid erregt.“
3) „Über seine Kräfte wagen ist schädlich.“

gehaltener Maske; ferner die Grausamkeit, durch einen Krieger dargestellt, der zwei Frauen mit dem Fuß zu Boden stößt, von denen die eine mit dem Ölzweig als Friede zu erkennen ist (Abb. 4); weiters symbolisieren ein Knabe mit Schwert und ein Wolf die brutale Gewalt, verbunden mit Arglist. Weiter links liegt am Boden, vom Drachen niedergestoßen, Abundantia mit dem verschütteten Inhalt ihres Füllhorns.

Im Vordergrunde links hält die niedersinkende Religion, eine schwarzgekleidete Frau, ihren Mantel beschützend über eine Mädchengestalt, die, mit einem Meßgewande angetan, als Personifikation der Kirche aufzufassen ist. Gegen die Berglandschaft im Hintergrund links fliehen einige Frauen, von einem kleinen geflügelten Amor verfolgt, rechts bilden zerklüftete Felsen einen kulissenhaften Abschluß. Im Gegensatz zu den übrigen, monochrom gehaltenen Zeichen des Tierkreises besorgt hier die Figur der Themis mit den beiden Symbolen (Wage und Ähren) diese Funktion; neben ihr hält ein Putto das Spruchband: „JUSTITIAE SI TERRA NEGET DANT SIDERA SEDEM".[1])

Links unten die Signatur: [H.] A. W. 1685.

Das Sternbild der Fische.

Um den Verfolgungen des Typhon zu entgehen, wurde Venus von Fischen über das Meer getragen. Bereits auf dem Lande, reicht sie dem aus dem Rachen eines Delphins entsteigenden Amor die Hand (Abb. 5). In den Wolken erscheint Merkur, auf beide beschützend herabblickend, über ihm im Schriftband: „SUNT CAELO DIGNI FIDI MITIQUE MINISTRI".[2])

Das Sternbild des Wassermannes.

Auf dem Boden kniet ein Satyr und preßt den Saft der ihm von einem Putto zugetragenen Trauben in einen Krater. Darüber schwebt Ganymed, vom Adler Jupiters getragen, um in einer Schale den Wein zu empfangen, den er dem Göttervater bringen soll. Am Himmel das Sternbild des Wassermannes, darüber im Schriftband: „VIRTUTI PAR FORMA JOVIS RAPTATUR AD AULAM".[3])

Das Sternbild des Skorpions.

Auf dem Bilde ist Orion — übrigens eine der schönsten Männergestalten, die wir Weißenkirchners Meisterhand verdanken — zu sehen, wie er in Jagdausrüstung in den Wald eilt (Abb. 7). Im Hintergrund lauert kniend Diana, bereit, ihm aus Rache für seine Nachstellungen einen todbringenden Skorpion nachzuschicken. Am Himmel das Sternbild des Skorpions, darüber im Schriftband: „VIMICAT ET DAMNIS ALIENIS EMINET HIC EST SCORPIO".[4])

---

[1]) „Der Gerechtigkeit, von der Erde verschmäht, wird von den Sternen ein Obdach geboten."
[2]) „Treue und verschwiegene Diener sind des Himmels würdig."
[3]) „Durch Tugend und Schönheit gleich ausgezeichnet, wird er zu Jupiters Halle entführt."
[4]) „Stechen und Schaden zu verursachen ist der Skorpione Art und Weise."

Das Sternbild des Steinbocks.

Kopfüber fliehen und stürzen die Titanen in den Tartaros, voll Schrecken über den Lärm der Meerhörner, die der Steinbock den Göttern verschafft hatte. Zum Lohn für diese Tat wurde er von Jupiter unter die Sterne versetzt. Am Himmel das Sternbild des Steinbocks, darüber im Schriftband: „ET VILIBUS ARMIS STERNERE DII NORUNT TUMIDOS".[1])

II. GRAPHISCHE WERKE.

Handzeichnungen (Eigenhändige Zeichnungen).

Graz, Kunsthistorisches Institut der Universität. — *Allegorische Frauengruppe.* Entwurf für die Hauptgruppe des mittleren Deckenbildes „Planet Helios" im großen Saale des Eggenberger Schlosses (Abb. 23). — Auf der rechten Bildseite stehen und sitzen auf einer Plattform, die zu einer Portikus führt, allegorische Frauengestalten. Zu erkennen sind: Vigilantia mit Hund und Schlüssel und Caritas als säugende Mutter, beide auf den vorgelagerten Stufen ruhend. Dahinter stehen zwei Frauen mit Weltkugel und Krone, den Begriff Majestas personifizierend, ferner Sinceritas, ein brennendes Herz haltend und zur Taciturnitas emporblickend, die bedeutungsvoll den Finger der rechten Hand erhebt, neben ihr Veritas mit dem Spiegel und schließlich zwischen den beiden letztgenannten eine Frauengestalt als Füllfigur. Zur Linken stehen zwei weitere weibliche Figuren, nicht näher gekennzeichnet. Dieser Frauengruppe schwebt in den Lüften der Morgentau mit der Tauschale entgegen, hinter ihm im Gewölk eine zweite weibliche Gestalt (Aurora?). Nächst dem linken Blattrand ruht vor einer Herkulesstatue Abundantia mit dem Füllhorn. Im Hintergrund eine Arkadenstellung, rechts ein pilastergeschmücktes Gebäude, dessen Unterbau über der Ecklösung eine geflügelte Sphinx trägt. Daß es sich bei dieser Zeichnung zweifellos um einen Originalentwurf Weißenkirchners handelt, bestätigen verschiedene Einzelheiten, die von der Ausführung im Eggenberger Deckengemälde abweichen. Für ein kleineres Rechteck entworfen, besitzt die Skizze in weit höherem Maße eine Geschlossenheit der Komposition, die bei der Auseinanderzerrung für ein langgestrecktes Feld deutlich gelitten hat. Das beweist die in Abb. 22 in Originalgröße reproduzierte Gruppe der Caritas und der Vigilantia, deren wirkungsvolle Geschlossenheit in der Ausführung verlorenging.

Lavierte Federzeichnung. Höhe 21 cm, Breite 30·7 cm. 1917 von H. Egger als Weißenkirchnersche Originalskizze erkannt und nachträglich für die Institutssammlungen erworben.

Graz, Kupferstichkabinett am Museum Joanneum. — *Saturn und Spes.* Vorzeichnung für das Deckenbild „Der Planet Saturn" im großen Saale des Schlosses Eggenberg. Am Fuße einer kannelierten Säule, neben der ein Kapitell in Trümmern liegt, sitzt Saturn mit auf das Knie gestützter Rechten, an die er sein Haupt lehnt,

---

[1]) „Mit wohlfeilen Waffen wußten die Götter die Empörer zu schlagen."

mit der Linken die Sense haltend; rechts steht das Stundenglas. Neben ihm Spes, zu ihren Füßen der Anker, mit einer Handbewegung auf zwei weiter rückwärts sitzende Frauengestalten hinweisend, von denen die eine mit einem Zirkel einen Kreis auf einer Tafel schlägt, während die andere auf ein im Hintergrunde liegendes Schloß zeigt, womit jedenfalls das Eggenberger gemeint, da ein größerer Bau mit vier Ecktürmen am Fuße eines Berges dargestellt ist.

Lavierte Federzeichnung. Höhe 11 cm, Breite 14·7 cm.

Weißenkirchner zugeschriebene Zeichnungen.

Graz, Kupferstichkabinett am Museum Joanneum. — *Jupiter und Antiope.* Links liegt auf Kissen und Tücher gebettet die fast entblößte Nymphe. Neben ihr hebt Jupiter in Gestalt eines Satyrs den über dem Lager Antiopes herabhängenden Vorhang mit der Rechten auf, während er die Linke, Stillschweigen bedeutend, an den Mund legt. Nach dem Gemälde (gegenwärtig in der Steierm. Landesgalerie) entstanden, läßt die Zeichnung jegliche Frische eines Originalentwurfes vermissen.

Lavierte Federzeichnung. Höhe 11·1 cm, Breite 17·7 cm.

Wien, Artaria & Co.. — Zwei Vorzeichnungen zu Weißenkirchners Verkündigungsbildern in Straß und Graz (Landesbildergalerie).

Höhe 34·5 cm, Breite 22 cm. Die eine Zeichnung trägt rechts oben die Aufschrift: „zu Marburg“, unten: „zu Marburg in Steiermark bei den Franziskanern“.

Wien, Privatbesitz. — *Dido erfährt von der Flucht des Äneas* (Kniefiguren).

Federzeichnung, laviert. Höhe 21 cm, Breite 28·7 cm (vgl. W. Suida, Belvedere 1924, 85).

Weißenkirchner zugeschriebene Radierung.

Brustbild eines Mönches (Albertina, Kupferstichbd. 50 [6], fol. 105). — Der Kopf nach links gewendet; den unteren Abschluß bildet ein Flugband ohne Beschriftung, unter dem sich im Gegensinne befindet: „Weißenkircher fecit“. Radierversuch nach einem Porträt, das eher auf einen der Salzburger Weißenkirchner zurückgehen dürfte.

Kupferstiche nach Kompositionen Weißenkirchners.

Majestas und Liebe, Kupferstich (Albertina, Deutsche Aufstellung B—50—A). Vor einer Abschlußwand, deren Mittelfeld eine Kampfszene zeigt, sitzen zwei allegorische Frauengestalten. Die erstere verweist mit einer Handbewegung auf drei fliehende Türken, der Adler des Jupiters zu ihren Füßen und ein Zepter in ihrer Linken symbolisieren sie als die Majestas. An sie schmiegt sich eine zweite Frau, ein Lamm zu ihren Füßen, durch das brennende Herz in ihrer Linken als Liebe gekennzeichnet. Zur Seite hält rechts ein Putto einen Schild mit dem ungarischen Wappen, den Beschauer auf die beiden Frauengestalten verweisend. Über diesen erhebt sich über dem Eckpfeiler die Büste Leopolds I., dahinter flattert über Palmen und Lorbeer ein Schriftband: „QUAM BENE CONVENIUNT ET IN

UNA SEDE MORANTUR MAJESTAS ET AMOR". Architekturstaffage und ein Obelisk im Hintergrunde.

Links: „J. A. Weißenkürcher del.", rechts: „Hainzelmann sc. — Aug. Vind.". Höhe 28·8 cm, Breite 19·2 cm. W. Suida hat die Benutzung dieses Stiches durch J. A. Thelott als Vorlage für ein 1687 datiertes Silberrelief im Wiener Kunsthistorischen Museum (vgl. Suida, Belvedere 1924 79) angenommen. Dies wurde durch H. Egger (Blätter für Heimatkunde III 1925 33 f.) dahin berichtigt, daß eine verschollene Originalzeichnung Weißenkirchners als gemeinsame Vorlage sowohl für das Relief wie für den Stich gedient haben muß. Bezüglich der Hinzufügung des Puttos mit dem Wappen Ungarns und des dadurch entstandenen Doppelsinnes der Komposition vgl. die Ausführungen H. Eggers l. c., dem auch die Feststellung des an die Thronstufe angelehnten Wappens des Auftraggebers, des inf. Abtes Nikolaus Anton Grafen Lippay de Szombor, zu verdanken.

Huldigung für Erzbischof Johann Ernst Grafen Thun, Kupferstich (Graphische Sammlung der Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg). — Auf einem barocken, von Draperien überschatteten Throne sitzt der neugewählte Metropolit von Salzburg, vor den ihm durch Merkur und Minerva (?) überbrachten Insignien der erzbischöflichen Würde (Pallium und Schlüssel Sancti Petri als Symbol der durch den Papst übertragenen Pontifikalgewalt) zurückschreckend. Über einem Ausblick auf Hohensalzburg schweben die von zwei Engeln begleitete Ecclesia und Saturn mit dem Legatenhut (vgl. Abb. 19).

Links: „Johann Adam Weißen Kircher del.", rechts: „Bartholomaeus Kilian sc.". Höhe 40·7 cm, Breite 50·7 cm. Betreffs der Interpretation des Textes der einzelnen Schriftbänder und der Entstehungszeit dieses von H. Egger in Augsburg ermittelten Stiches vgl. dessen Abhandlung (a. a. O. S. 36 ff.).

„Universa Aristotelis Philosophia", Kupferstich von E. Hainzelmann (bisher nicht wiedergefunden).

Bezüglich dieser Thesenkomposition s. die Bemerkungen H. Eggers a. a. O. S. 39 f.

Venus und Satyr, Schabblatt (Kupferstichkabinett am Landesmuseum Joanneum in Graz und Albertina, Wien) nach dem Original „Jupiter und Antiope" in der Gemäldegalerie in Graz. — Links unten: „Gemalt von Weißenkircher", rechts unten: „Geschaben von Joh. Veit Kauperz in Graetz 1774". In der Mitte der Titel: „Venus und Satyr". Unterhalb: „Aloysius des H: R: R: Graf von Podstatzky-Lichtenstein, Commandeur des königl. St. Stephanieordens, ihrer K. K. A. M. M. Kämmerer, wirkl. geheimber Rath, und des J. Oe. Guberny Praesident". Letztere Zeilen werden in der Mitte durch ein in das Bild einspringendes Wappen unterbrochen. Darunter links: „Das Urbild gehört dem Herrn Karl Grafen von Trautmanstorf, hat in der Breite 4 und in der Höhe 2 Schuh g. Zoll." Darunter rechts: „gewidmet von seinem unterthänigst-gehorsamsten Diener Joh. Veit Kauperz, der k. k. vereinigten Akademie in Wien und der Großherzogl. zu Florenz Mitgliede".

Vgl. Wibiral, J. V. Kauperz, 35 n. 147.

Silberreliefs nach Kompositionen Weißenkirchners.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

1. *„Majestas et amor"*, Silberrelief von Joh. Andreas Thelott (1654—1734) nach einer Vorzeichnung Weißenkirchners (Abb. 20). Bezeichnet: „J. A. Thelot Romae 1687". Höhe 22·5 cm, Breite 16 cm.

Bezüglich der Entstehung dieses Reliefs und der Persönlichkeit seines Bestellers, des inf. Abtes Nikolaus Anton Grafen Lippay de Szombor, vgl. die Beweisführung H. Eggers in den Blättern für Heimatkunde III 1925 33 ff.

2. *Das Prodigium der Livia* (1689). Ovales Silberrelief von J. A. Thelott (Abb. 18). — Augustus und Livia sitzen unter einem von Säulen getragenen Baldachin, umgeben von allegorischen Gestalten. Ein vorbeifliegender Adler läßt eine Henne in den Schoß der Kaiserin fallen (nach Sueton, Leben des Servius Sulpicius Galba cap. 1).

3. *Der Triumph Amors.* Ovales Silberrelief von J. A. Thelott (Gegenstück zu 2). — In der Mitte thront Amor, von verschiedenen Göttergestalten und Putten umgeben; im Hintergrunde Tempelarchitektur.

III. VERSCHOLLENE WERKE.

Burg Schleinitz.

Der Prophet Elias erweckt das Kind der Witwe von Zarpath zum Leben (Halbfiguren). — Vielleicht das verschollene Original, nach dem die beiden Wiederholungen in der Landesbildergalerie in Graz und im Schloß Eggenberg hergestellt worden waren.

In alten Inventaren u. a. kommen ferner folgende, heute verschollene Bilder Weißenkirchners vor:

I. Im Inventar nach Joh. Seyfried Fürsten von Eggenberg vom 13. Dezember 1717: Hl. Petrus.

II. Im Inventar nach Joh. Ernst Grafen Herberstein vom 18. Jänner 1727: Hl. Andreas.

III. Im ersten Katalog der Landschaftlichen Bildergalerie in Graz (handschriftlich, wahrscheinlich zur Zeit der Gründung der Galerie im Jahre 1818 angelegt) befinden sich fünf Nummern angeführt, von denen jede die Bezeichnung trägt: „Copie nach Peter von Cortona von J. A. Weißenkircher“: 1. „Massinissa sendet seiner Gemahlin den Giftbecher“; 2. „Augustus' Weigerung, der Kleopatra zu huldigen“; 3. „Alexanders Enthaltsamkeit“; 4. „Crispus' Enthaltsamkeit“; 5. „Seleukus erfährt von Erasistratos die Ursache der Krankheit seines Sohnes“. Im Jahre 1838 befanden sich laut Inventar vom 2. August desselben Jahres diese Bilder noch in der Grazer Gemäldegalerie.

IV. Unter den 200 von Direktor Josef August Stark der Galerie vermachten Gemälden befand sich ein Bild von der Hand Weißenkirchners: Johannes der Täufer.[1])

---

[1]) Wastler schreibt in seinem Steirischen Künstler-Lexikon (S. 181): „In der Franziskanerkirche in Graz befand sich am Barbara-Altar ein Hl. Josef, von der Gräfin Dietrichstein gestiftet.“

In der Kirche zu Straßgang dürfte sich ein weiteres Altarbild von Weißenkirchner befunden haben. W. Fr. v. Kalchberg, Der Grazer Schloßberg und seine Umgebung, Graz 1856, erwähnt bei Beschreibung dieser Kirche: „Sehenswert sind in der Kirche einige Gemälde, worunter eine Maria Himmelfahrt von Weißkircher.“

ANHANG.

I. REGESTEN.

1646 Februar 10. Taufe in der Pfarrkirche zu Laufen in Oberbayern (Taufbuch des katholischen Pfarramtes Laufen).

1677 August 28. stirbt sein Vater, der Bildhauer Wolfgang Weißenkirchner d. Ä., 69 Jahre alt, in Salzburg.

1678 August 3. Von diesem Tage an bezieht Weißenkirchner von der fürstlich Eggenbergschen Hofverwaltung einen Jahresgehalt von 400 fl.; außerdem werden die Ausgaben für Leinwand und Malmaterialien ausgewiesen (Eggenbg. Rb. Fasz. 1678, fol. 25 v.).

1680 Februar 5. Vermählung mit Barbara Elisabeth Zernegg (Trauungsbücher des Grazer Stadtpfarramtes und der Pfarre St. Leonhardt).

— Dezember 5. wurde sein Sohn Johannes Honorius getauft (Taufbuch des Grazer Stadtpfarramtes).

— Hochaltarbild in der Kirche St. Veit am Aigen, sign.: „Joannes Adamus Weißenkirchner inv. et pinx. 1680“.

— Hochaltarbild in der Pfarrkirche zu Übelbach, sign.: „Hanns Adam Weißenkirchner 1680“.

1682 Februar 25. wurde seine Tochter Maria Christine getauft (Taufbuch des Grazer Stadtpfarramtes).

— Dezember 28. stirbt seine Mutter Veronika, geb. Urkauf, 80 Jahre alt, in Salzburg.

— Vom 1. Jänner 1682 bis einschließlich 1686 und von 1689 bis 1695 werden seitens der fürstlich Eggenbergschen Hofverwaltung Bezüge von Deputaten an Wein, Korn und Weizen ausgewiesen (vgl. die Eggenbg. Rb.-Auszüge für diese Jahre im Anhang).

— Hochaltarbild in der Kirche von Zesendorf, sign. und dat. 1682.

1684 Februar 6. wurde sein zweiter Sohn Joseph Anton getauft (Taufbuch des Grazer Stadtpfarramtes).

— Das Sternbild des Widders im großen Saale des Schlosses Eggenberg, sign.: „Hans Adam Weißenkhircher fecit 1684“.

1685 Die Sternbilder der Jungfrau und der Wage ebenda, sign.: „H. A. W. 1685“.

1686 Altarbild in der St.-Anna-Kapelle in Sauerbrunn bei Rohitsch, sign.: „Hanns Adam Weißenkhircher 1686“.

1687 „Josef und Potiphar“ im Schloß Gösting bei Graz, sign.: „H. A. W. 1687“.

— „Immaculata“ in Algersdorf bei Graz, sign.: „H. A. Weißkhircher 1687“.

1687 „Hlg. Valentin“ in der Kirche zu St. Anna im Münzgraben, Graz, sign.: „H. A. W. 1687“.

— November 11. fand der Vertrag zwischen dem Abt zu St. Lambrecht und Weißenkirchner statt, wonach letzterer sich verpflichtete, das Altarbild für die Pfarrrkirche St. Leonhardt in Seewiesen zu malen (siehe Anhang).

1688 Altarbild in der Pfarrkirche St. Leonhardt zu Seewiesen, sign.: „Hanns Adam Weißenkircher p. 1688“.

1690 Altarbild in der Minoritenkirche in Bruck, sign.: „H. A. Weißenkhircher 1690“.

— „Hiob mit seinem Weibe“ im Palais Attems in Graz, sign.: „H. [A.] W . . . enkirchner 1690“.

— Halbfigur der hl. Maria Magdalena in der Landesbildergalerie in Graz, sign.: „H. A. W. 1690“.

1691 Altarbild im Mausoleum der Eggenberger in Ehrenhausen, sign.: „A. Weißenkhircher 1691“.

— „Der hl. Dominikus empfängt von der Madonna den Rosenkranz“ im Stadtmuseum zu Marburg, sign.: „H. A. W. 1691“.

1693 April 22. Joh. Adam Weißenkirchner und Frau Maria Elisabeth als Taufpaten eines Kindes (baptiz. Maria Elisabetha) des Bildhauers Johann Georg Staml eingetragen (Taufbuch des Grazer Stadtpfarramtes 1682—1694, S. 876).

1694 „Die hl. Dreieinigkeit“ in der Kirche zu St. Anna im Münzgraben in Graz, sign.: „H. A. Weißenkhirchner 1694“.

1695 Jänner 26. Bestattung „Bei den PP. Minoritten“ (Totenbuch des Grazer Stadtpfarramtes).

II. STAMMBAUM
der Salzburger Künstlerfamilie Weissenkirchner
(nach H. Egger und F. Martin).

N. Weissenkirchner (Weissenkhürchner)

Matthias verm. mit Martha N.
- Anna (geb. 1598)

Wilhelm, Maler und Weinschenk, gest. 1627 I 12, verm. mit Anna Habenkharin (gest. 1637)

Susanne	Felix	Wolfgang	Peter	Wolfgang d. Ä.	Vinzenz	Maria Martha	Cordula
geb. 1595 gest. 1661 VIII verm. mit Bartlmä Lands- perger	geb. 1596 gest. vor 1637	geb. 1601 gest. vor 1637	geb. 1604 gest. vor 1637	Bildhauer geb. 1609 III 10 gest. 1677 VIII 28 seit 1637 V 25 verm. mit Veronika Urkauf gest. 1682 XII 28	gest. zw. 1637 u. 1661	gest. zw. 1637 u. 1661	lebte noch 1661 verm. mit 1. N. Eberl 2. Martin Ernst Sibilla gest. 1719 verm. seit 1667 mit Bartlmä Obstaller, Bildhauer, gest. 1694

Kinder des Wolfgang d. Ä. und der Veronika Urkauf:

Christine	Wolfgang d. Ä.	Joh. Bapt.	Joh. Fabian	Joh. Adam, Maler	Anna Maria	Anna	Eva
geb. 1638 V 28	Bildhauer geb. 1639 XII 29 verm. mit Susanne N. gest. 1703 VII 22	geb. 1641 V 22	geb. 1644 I 20	geb. 1646 II 10 best. 1695 I 26 verm. seit 1680 II 5 mit Barbara Elisabeth Zernegg	geb. 1648 VII 4	geb. 1650 III 20	geb. ? verm. seit 1674 VII 15 mit Simon Fries, Bildhauer (gest. 1722)

Kinder des Joh. Adam:

Honorius	Maria Christine	Josef Anton
geb. 1680 XII 5	geb. 1682 II 25, gest. 1720 IV 1 verm. mit 1. Antonio Materni seit 1698 II 3 (gest. 1702 X 23) 2. Joh. Bernhard Pfisterer seit 1703 XI 4	geb. 1684 II 6

Kinder des Wolfgang d. Ä. (geb. 1639):

Wolf Adam	Susanne Regina	Maria	Mathias Wilhelm	Josef	Anna Barbara	Helene	Jos. Anton	M. Katharina
geb. 1665 VII 19	geb. 1666 VII 18	geb. 1669 III 10	Bildhauer geb. 1670 IX 15 gest. 1727 IX 8 verm. mit 1. Rosalia N. 2. Anna Klara Egger seit 1707 (heir. als Witwe 1730 den Bildhauer Bartlmä Pfeil [Pfäll])	geb. 1671	geb. 1672	geb. 1678	geb. 1679	geb. u. gest 1680/81

Kinder des Mathias Wilhelm:

Johann Josef	Ludwig	Monika	Christof Josef	Maria Anna	Johann Michael	Maria Eva	Maria Klara
geb. 1705 gest. 1710	geb. 1706	geb. 1708	geb. 1710	geb. 1712	geb. 1714	geb. 1716	geb. ?

III.

1660 Juli 23.

Kaiser Leopold bestätigt der Maler- und Bildhauer-Zunft in Graz die derselben bereits von Ferdinand II. dt° 1622 Jänner 4, Wien, erteilten Schutzbrief.[1])

Wir Leopold von Gottes Gnaden erwählter Römischer Kaiser zu allen Zeitten Mehrer des Reichs, in Germanien, zu Hungarn, Böheimb, Dalmatien, Croatien und Schlavonien König, Ertzhertzog zu Osterreich, Hertzog zu Burgundt, Steyr, Kärndten, Crain und Wirttemberg, Graffe zu Tyrol und Görtz bekennen offentlich mit dißem Brieff und thuen kundt allermäniglich daß unß unssere getreue N: und N: die Maller und Bildthauer unßerer Stadt Gratz und derselben Incorporierte eine Ordnung ihrer freyen Kunst der Mallerey und Bildthauerey Gebrauch und Gewohnheit in Originali, so ihnen noch von unßerm hochgeehrt: geliebsten Anherrn Kaiser Ferdinando secundo christseligsten Andenckens unterm Dato Wien den vierten Januarij des sechzehenhundert zway und zwaintzigsten Jahrs gnedigst confirmiert und bestättet worden, aller unterthänigst fürbringen und demüettigst bitten lassen, daß wir ihnen dieselbe Ordnung als jetz regirender Herr und Landtfürst gleichfalls allergnedigst zu confirmieren und zu bestätten geruhen wolten. Als haben wir angesehen solche ihre vleißige Bitt und darumben mit wolbedachtem Mueth, guettem Rath und rechten Wissen obberührte ihre Ordnung in ihrem Inhalt und Begrieff gnedigst confirmiert und bestättet, confirmieren und bestätten ihnen dieselbe auch als Kayßer: und Landtsfürstlicher Macht und Volkomenheit hiemit wissentlich in crafft diß Brieffs, soviel wir von Recht und Billigkeit wegen daran zu confirmieren und zu bestätten hatten und die dern in üblichen Gebrauch und Poßeß sein und mainen, seczen in crafft diß Brieffs, soviel wir von Recht und Billigkeit wegen daran zu confirmieren und zubestätten haben und wollen, daß dieselben cräfftig und mächtig sein von obbenanten Mallern und Bildthauern in allen ihren Puncten, Clausuln, Articuln, Mainung und Begreiffungen allermaßen, als ob dieselbe alle und iede von Wort zu Worth hierinnen geschriben stunden, stätt, vest und unverbrüchlich gehalten und volzogen, darwider von Niemand weder heimblich noch offentlich nichts fürgenommen oder gehandlet werde, auch obbemelte Maller und Bildthauer und derselben Incorporierte sich derselben Ordnung frewen, gebrauchen und genießen sollen und mögen von allermäniglich gehindert. Und gebietten hierauff allen und ieden unßern nachgesetzten Obrigkeiten, Geist- und Weltlichen, Statthaltern, Landthaubtleuthen, Praelaten, Graffen, Freyen, Herrn, Rittern, Knechten, Haubtleuthen, Vibzdomben, Vögten, Pflegern, Verwießern, Landtrichtern, Burgermaistern, Richtern, Räthen, Burgern, Gemainden und sonst allen andern unßern Ambtleuthen, Unterthanen und Getreuen ernstlich und vestiglich mit dißem Brieff und wollen, daß sie besagte Maller und Bildthauer und dern

[1]) Nach der im Steierm. Landesarchiv in Graz aufbewahrten Abschrift, die der ehemalige Archivdirektor J. v. Zahn im Jahre 1889 nach dem Originaldokument verfertigt hatte.

Incorporierte, auch Ihre Nachkommen bey obbenanter ihrer Bruderschaft und Ordnung und dißer unßerer Kaißer: und landtsfürstlichen Confirmation, so lang sie in dem Römischen Catholischen allein selig machenden Glauben verbleiben werden, gäntzlich und ruhiglich bleiben laßen, sye darbey böstiglich schutzen und handthaben und Ihnen daran kein Eintrag oder Hinderung thuen oder gestatten, in kein weiß noch weeg als lieb ainem jeden seye, unßere schwäre Ungnadt und Straff zuvermeiden, alß mainen wir ernstlich. Doch behalten wir unß und unßern Nachkommen bevor dißе ihre der Maller und Bildthauer und dern Incorporierten Bruederschaffts-Ordnung nach Gelegenheit der Zeit und Leuffe zu mindern, zu mehren oder gar abzuthuen. — Mit Urkund des Brieffs besiglet mit unßerm anhangenden kayserlichen Insigl, der geben ist in unßerer Statt Grätz den drey und zwaintzigsten Monatstag Julij nach Christi unßers Herrn und Seeligmachers gnadenreichen Geburth sechzehenhundert und sechzigsten, unßerer Reiche des Römischen im dritten des Hungarischen im sechsten und des Böheimbischen im vierten Jahrn.

Leopold mp.

Ad mandatum sacrae caesareae maiestatis proprium

Zinzendorff mp. Sidenitsch mp.

Orig. Pgt. (mit eigenhändiger Unterschrift des Kaisers); angehängtes Siegel fehlt; im Besitze von C. Falk, Blattgoldfabrik, Wien, IV., Margaretenstraße 22. — Die in gleichem Besitze befindliche Kopie dto 1661 27/1 Graz bestätiget als richtig copirt und collationiert Jacobus Codrus, Stattsyndicus alda (i. e. in Graz).

1687 Februar 19., Graz.

Kaiser Leopold bestätiget „den burgerlichen Mahlern und Bildhauern alhier zu Gräcz ihre Privilegien . . . was gestalten zu wider ihrer aufgerichten ordentlichen Articlen und der hierüber van unß allergnedigist erthailten Privilegien sich vil Stimpler und unerfahrne Winckhlmahler undterfangen, ihnen an ihrer erlehrneten Khunst zu merkklichen Abbruch und Schmellerung der zeitlichen Nahrung großen Eintrag zuzufiegen, wie nicht weniger so woll in Undter alß Ober Steyer sich undterschidliche anßeßne Maller und Bildthauer befindten, weliche ungehindert unßerer genedigsten ergangenen Verordnungen sich kheinesweegs in dero Confraternität incorporieren laßen, noch das gebreichige Einverleibs Quantum zuerlegen bequemen wollen, wardurch dan nit allein eine genzliche Confusion ihren aufgerichten ordentlichen Articlen zuerwachße, sondern die van unß ihnen allergnedigist erthailte Privilegien gleichsamb verschimpfet wurden. — — — — —

Gräz den neunzehenten Februarij im sechsehenhundtert siben und achtzigisten Jahr.

Sigmund Bernhard Jöchlinger mp.
Statthalter Ambts Verwalter

Nicolaus Bedmann mp.
Cantzler Ambts Verwalter

Comißio sacrae caesareae maiestatis in consilio:

Johann Caspar von Kellersperg mp.

Paulus Galler mp.

Orig. Pgt., anghgt. Siegel fehlt. In gleichem Besitze.

1680 Februar 5. Vermählung mit Barbara Elisabeth Zernegg (Trauungsbuch 1675—1700 des Grazer Stadtpfarramtes, S. 221):

„Den 5. Febrj. 1680 ist copuliert worden von Herrn Mag. Matthia Marco[1]) d[er] edl und kunstreiche Herr Hañß Adam Weissenkhürchners, weillandt des edel und vesten Herrn Wolffen Weissenkhürchners, Burger und Bilthauern zu Saltzburg, und Veronicae dessen Haußfrauen, ehelich erzeigter Sohn, mit d[er] edl, tugentreichen Jungfrauen Barbarā Elisabethā, weillandt des gestr. Herrn Bartlmee Zerñegg und Euae seiner Haußfrauen, gebohrnen Grisallin, zu Unter Traburg in Cärnten, ehelich hindterlassen Jungfrau Tochter, in St. Leonhard Pfahrr.

Testes: Herr Jacob Andreas Catharin, Hoffcam̃er Expeditor.[2]) Herr Johañ Andreas von Manasperg.[3]) Herr Johañ Christoph Warnhauser beed[er] Rechten Doctor.“ [4])

1680 Februar 5. Vermählung mit Barbara Elisabeth Zernegg („Tauf- und Trauungsprotokoll bey der Vorstadtpfarr Sanct Leonhard vom Jahre 1652“, vol. II):

„Den 5 Februarj ist copulirt worden der edl khunstreiche Herr Hanns Adam Weisenkhirchners[5]) Burger und Bildthauer zu Salzburg und Veronicae seiner Hausfrauen ehelich erzeugter Sohn Ihro Fürstl. Gd. von Eggenberg bestelter Hoffmahler.

Nimbt zur Ehe die edl ehrntugendtreiche Jungfrau Barbara Elisabetha, des edl und gestrengen Herrn Bartlmee Zenegg zu Undtertragburg in Carnthen, und Frauen Eva desen Ehegemahlin beder hindterlasne Jugfr. Tochter.

Test: . . . Barnhauser.“

1680 Dezember 5. Taufe des ersten Kindes (Taufbuch des Grazer Stadtpfarramtes 1673—1681, S. 674):

[Baptizatus:] Joannes Honorius. [Parentes:] Herr Johañ Adam Weissenkhürchner, ein Maller beym Fürsten von Eggenberg, und Barbara Elisabetha, uxor eius. [Patrini:] Herr Ludtwig Ernreich von Hochenrein[6]) J. Oe. Regierungs Secretarius, Eleonora, uxor eius, ein gebohrne Häckhlin.

1682 Februar 25. Taufe des zweiten Kindes (Taufbuch des Grazer Stadtpfarramtes 1682—1694, S. 16):

---

1) Mag. Matthias Marko, seit September 1677 Stadtpfarrvikar (vgl. G. Schabl, Die Stadtpfarrkirche zum Heiligen Blut in Graz, S. 149).

2) Jakob Andreas Catharin, nachmals i.-ö. Hofkammer-Secretarius, vermählt mit Maria Franziska geb. Warnhauser.

3) Johann Andreas von und zu Mannersperg (al. Meinersperg), fürstl. Eggenberg'scher Rentmeister, vermählt mit Maria Christine Magdalena geb. Millpacher.

4) Der Stadtrichter Johann Christoph Warnhauser war der Schwager des erstgenannten Zeugen; gestorben am 21. März 1712. Ein Auszug aus seinem Testament vom 2. Oktober 1702 im Steierm. Landesarchiv (Akten der Finanzlandesdirektion n. 2576).

5) Zu ergänzen: „weillandt des Herrn Wollffen Weisenkhirchners“.

6) Ludwig Ehrenreich von Hohenrain, i.-ö. Hofsekretär, gestorben 4. Juli 1688; war vermählt mit Eleonore geb. Häckler, gestorben 6. Februar 1732.

[Baptizata:] Maria Christina.[1]) [Parentes:] Herr Joan̄es Adā Weissenkhürchen, Barbara Elisabetha, uxor eius. [Patrini:] Frau Christina Magdalena von Mänersberg Rendtmaisterin.

1684 Februar 6. Taufe des dritten Kindes (Taufbuch des Grazer Stadtpfarramtes 1682—1694, S. 205):

[Baptizatus:] Josephus Antonius. [Parentes:] Herr Johan̄es Adamus Weissenkhürchner, fürstl. Eggenberg. Maller, Barbara Elisabetha, uxor eius. [Patrini:] Herr Johan̄es Andreas von Män̄ersperg, fürstl. Eggb. Rentmaister, Christina Magdalena, uxor eius.

1695 Januar 26. Tod des Künstlers („Todtenbuch von 1692—1705" des Grazer Stadtpfarramtes, S. 102):

„1695 Januarij 26. Der edl und kunstreiche Herr Johann Adam Weißkürchen, fürstlich Eggenbergerischer Hoff Maller, ist in Gott verschiden und bestättet worden. Bey den̄en PP. Minoritten."

1698 Februar 3. Vermählung der Tochter Maria Christine (Trauungsprotokoll des Grazer Stadtpfarramtes, vol. 1675—1700, S. 903):

„Den 3. Februarii 1698 ist von Herrn Carl Joseph Hatler copuliert worden, d[er] edl kunstreiche Herr Antonius Materni, Maller und Stuckhatorer alhier, des Herrn Dominici Materni zu Gadolago in Schweizer Landt, so noch in Leben, und Catharina seiner Ehewürthin seell. ehelich erzeigter Sohn. Mit d[er] tugentreichen Jungfrauen Maria Christina Weissenkhürchnerin, weillandt des edl kunstreichen Herrn Johan̄ Adā Weissenkhürchner, gewesten fürstl. Eggenberg. Hoff-Mallern, alhier seel. und Barbara Elisabetha seiner Ehewürthin, so noch in Leben, eheliche Tochter. Testes: Herr Michael Payr, Landtshaubtmanischer Secretarius. Herr Ferdinandt Carl Förgg, Landtsch. Buechhaltter."

V. WEISSENKIRCHNERS VERTRAG MIT DER ABTEI ST. LAMBRECHT
(betreffs Herstellung des Altarbildes für die Pfarrkirche in Seewiesen).

1.

1687 Nov. 11., St. Gotthard bei Graz.

Spanzedl

zwischen Ihro Hochwürden und Gnaden H. H. Franciscum Abten zu St. Lambrecht eines, dan Herrn Hans Adam Weissenkircher Malers andern Theils; und verspricht besagter Maler Ihr Gnaden Herrn Praelathen ein Altarblatt S. Leonardi in die Kirch und neuen Altar auff die Seewiesen sein Fleiss nach bestens zu mallen wie er ein wuntr Ef bereits vorgezaigt hatt, wofür Herr Praelath Ihme Maller zwai-

1) Gestorben am 1. April 1720; vgl. „Todtenbuch 1705—1722" des Grazer Stadtpfarramtes, S. 706 („Frau Maria Christina Pfisterin Burgerin und Zünngießerin in der Sporergaßen ein gebohrne Weißenkircherin").

hundert Gulden zu bezallen verspricht. In Urkundt dessen sein 2 gleiche Spanzedl auffgericht und beiderseits unterschrieben worden. St. Gotthardt den 11. November 1687.

Hievon zalt 50 fl.

(Keine Unterschrift.)

2.

Dass Ihro Hochwürden und Gnaden Herr Franciscus Abbte zu St. Lambrecht mir Endts Benanthen auf die Arbeith des Seewieserischen Altar in Abschlag 50 fl. par entricht und bezalt habe, bezeugt mein undtergesetzte Handtschrift und Petschaftsförtigung. St. Gotthardt den 11. November 1687.

(Petschaft) Hans Adam Weissenkircher
fürstl. Eggenbergischer Hoffmaler.

Diese beiden Aktenstücke, im Archiv der Abtei St. Lambrecht verwahrt, sind von dessen Archivar P. Othmar Wonisch in der Zeitschr. d. Histor. Vereines f. Steierm. 1913 358 veröffentlicht worden.

VI. AUSZÜGE AUS DEN EGGENBERGER RECHNUNGSBÜCHERN.

Eggenbg. Rb., Fasz. 1667/68, fol. 40, Baunotdurften.

Herr Johann Sigmundt Wolß Burger und Handlsman zu Prugg hat gegen Wein Eysen und nögel dargeben, welches Eysen theilß beim untern und obern Gewölb am grossen Saal in Neuen Gschloß theilß aber zur fürstl. Hoffstatt nach des Herrn Stallmeisters Bekhantnus gelifert worden so ich ihme Welß Crafft seines Auszug guetgemacht per . . . . 349 fl. 7 ß. 24 d.

Eggenbg. Rb., Fasz. 43 (1678/79), fol. 25 v., Fürstl. Anschaffung.

Craft des hiebeiligenten fürstlichen decret ist mir gnädigst aufgetragen worden, dem maler Hannß Adamy Weissenkhürchner für seine arbeit monatlich 33 fl. 2 ß. 20 d., absonderlich auch die farben und andere notwendigkeit zu bezalen. Als hab ich ihme seine monatsolt von 3. Augusti 1678 bis dahin 1679, von ainen ganzen jahr, laut quitung per 400 fl., item zway auszügl wegen erkauften farben, aines per 12 fl. 5 ß. 24 d., das anderte per 26 fl., fehrers ainen reibstain, erkauft inhalt quitung per 6 fl., dan 120 ellen leinwat, wie die quitung vermag, per 18 fl., zusamben (ausser des leinöl und farbenreiben) bezalt . . . . . . 462 fl. 5 ß. 24 d.

Eggenbg. Rb., Fasz. 44 (1682/83), Extra Ordinari Besoldung.

No 222. Dem fürstl. Hoffmaller H. Hannß Adam Weissenkhürchner sein bestallung so sich den 1. Jenner 1683 verfallen, gegen Quitung ich meinestheils bezalt . . . . 130.— fl.

No 232. Dem fürstl. Hoffmaller herrn Hannß Adam Weissenkhürcher, auf abschlag seiner jährlichen 150 fl bestallung so sich den 1. Jenner 1683 verfallen, gegen Quitung bezalt . . . . 115.— fl.

Wein-Raittung (Außgab Radkherspurger Pergrechter):

No. 276. Dem fürstl. Hoffmaller h. Hannß Adam Weissen Khürcher an sein deputät Inhalt Quitung von 680ister Fexung erfolgen lassen . . . 1/2 Strt. —

No 279. Mehr obgedachtem fürstl. Hoffmaller h. Weissenkhürcher zu völliger bezalung seines den 1. Jenner 1683 verfallenes deputät gegen Quitung von 681ister Fexung dargeben . . . . 1/2 Strt. —

No 280. Weiters hab ich dem hieobbemelten h. Weissenkhürcher fürstl. Hoffmaller sein Deputät vom 1. Jenner 1683 biß Ende Juni gedachten Jahr als von ain halben Jahr Inhalt Quitung von 1681ister Fexung erfolgen lassen mit 1/2 Strt. —

No 281. Iteme Ihme h. Weissenkhürcher sein deputät von 1. Juli biß Ende December 1683 lauth Quitung dargeben von 681ester Fexung mit . . 1/2 Strt. —

(Außgab Allgerstorfer Perkhrechtwein):

Dem fürstl. Hoffmaller h. Weissenkhürcher vermög Quitung vorher unter No 276 an sein deputät geben von 681ester Fexung dargeben . . . . 1/2 Strt. —

Mehr gedachtem fürstl. Hoffmaller h. Weissenkhürcher an sein deputät vermög Quitung vorher unter No 279 von 680ester Fexung erfolgen lassen 1 Strt. —

(Außgab Allgerstorfer und Gösstinger Pauwein):

Dem fürstl. Hoffmaller h. Weissenkhürcher sein deputät biß Ende Juni 1683 Inhalt Quitung vorhero sub No 280 erfolgen lassen von 680ister Fexung mit 1/2 Strt. —

Mehr ihme Weissenkhürcher lauth Quitung vorhero unter No 281 sein deputät biß Ende Xbris 1683 von 680ister Fexung geben mit . . . . 1/2 Strt. —

Traidt-Raittung (Ausgab in Waitz):

No 294. Dem fürstl. Hoffmaller h. Hannß Adam Weissenkhürcher vermög Quitung hiebei sein Traidtdeputät vom 1. Jenner 682 biß dahin 1683 erfolgen lassen mit . . . . 4 Virtl — Ml.

Mehr Ihme Hoffmaller sein deputät von 1. Jenner 683 biß Ende 7bris bemelten Jahrs Inhalt seiner vorhin unter 280 beigelegeten Quitung erfolgen lassen mit . . . . 3 Virtl — Ml.

(Außgab von Khorn):

Dem fürstl. Hoffmaller h. Weissenkhürcher sein deputät von 1. Jenner 1682 biß dahin 1683 vermög Quitung vorhero unter No 294 erfolgen lassen mit 10 VI — Ml.

Mehre Ihme Weissenkhürcher sein deputät von ersten Jenner biß Ende September 1683 Inhalt Quitung vorhin sub No 280 dargeben mit . . . 7 Vl. 4 Ml.

Eggenbg. Rb., Fasz. 46 (1684/85).

Wein-Raittung (Algerstorfer Pauwein):

No 131. Herrn Hannß Adamen Weisßenkhürcher fürstl. Hoffmaller, hab auf die vorgebrachte fürstl. Anschaffung von 684ister Fexung außvolgen lassen 1 Strt.—

Eggenbg. Rb., Fasz. 47 (1685/86).

Wein-Raittung (Algerstorfer Pauwein):

No 288. Dem Hannß Adam Weissenkhürcher an seiner Mallers anforderung 1 1/2 Strt. —

No 292. Den 3iten Decembris 685 Vermög Quitung dem Hanß Adam Weissenkhürch an seinem deputath . . . . 1 Strt. —

Traidt-Raittung (Außgab Waitz):

No 322. Dem fürstl. Hoffmaller sein Deputat biß letzten Märti 686 neben 10 Virtl Korn auch Weitz . . . . 4 Virtl —

(Außgab Khorn):

Unter No 322 dem Hannß Adam Weissenkhürch an seinem Hoffmalers deputath . . . . 10 Virtl —

Eggenbg. Rb., Fasz. 48 (1689/90).

Wein-Raittung (Allgerstorfer Pergrechtwein):

No 271. Dem Hannß Adam Weisenkhürcher sein Deputät bis letzten Marty 689 . . . . 2 Strt. —

Traith-Raittung (Außgab Waiz):

Vermög Quitung dätirt 4. Jully 689 dem Hannß Adam Weißenkhürcher, unter No 271 bey der Wein-Raittung beiligent, neben 10 Virtl korn geben Waiz 4 Vtl. —

(Außgab Khorn):

Dem fürstl. Hoffmaller Hannß Adam Weißenkhürcher unt. No 271 beyligent sein 688 Deputät mit . . . . 10 Vtl. —

Eggenbg. Rb., Fasz. 49 (1691/92).

Wein-Raittung (Allgerstorfer Perkrecht):

No 235. Den 17. Dezember 691 dem Hannß Adamen Weissenkircher sein Maller Deputät . . . . 2 Strt. —

Traith-Raittung (Außgab Waiz):

Dem Hannß Adam Weißenkürher sein Maller Deputät unter No 235 4 Vtl. —

(Außgab Khorn):

Dem Hannß Adamen Weissenkürher sein Maller deputät vt No 235 10 Vtl. —

Eggenb. Rb., Fasz. 50 (1692/93).

Wein-Raittung (Allgerstorfer Pauwein):

No 220. Den letzten Märty dem Hannß Adam Weissen-Khürcher sein Deputät neben 4 Vtl. Waiz und 10 Virtl Korn geben . . . . 2 Strt. —

Thraidt Raittung (Außgab Waiz):

Den 22. [May] gebe dem Hannß Adam Weissenkürher vt No 220 4 Vtl. —

(Außgab Khorn):

Dem Hannß Adam Weissen Chürher sub No 220 sein Deputät mit 10 Vtl. —

Eggenbg. Rb., Fasz. 51 (1693/94).

Wein-Raittung (Allgerstorfer Pauwein):

No 205. Dem Hannß Adam Weisßen Khürcher sein Deputät . . . 2 Strt. —

Thraidt-Raittung (Außgab Waiz):

Den 14. Dezember dem Hannß Adam Weissenkhürher neben 10 Vtl. Korn sein Deputät . . . . 4 Vtl. —

(Außgab Khorn):

Dem Hannß Adam Weissenkürher sein 693 Deputät vt Quitung sub No 205 10 Vtl. —

Eggenbg. Rb., Fasz. 52 (1694/95).

Wein-Raittung (Allgerstorfer Perkrecht):

No 199. Dem Hannß Adam Weisßen Khürher frstl. Hoffmaller sein 694istes Deputät neben 4 Vtl. Weiz und 10 Virtl Korn, lauth seinen Spanzödl 2 Strt. —

Traith-Raittung (Außgab Weiz):

Dem Hannß Adam Weissenkhürher neben 10 Vtl. Khorn sub No 199 4 Vtl. —

(Außgab Khorn):

Unter No 199 dem Hannß Adam Weissenkhürcher sein Deputät 10 Vtl. —

Ausgab auf fürstliche und Rentmeisterische Anschaffung:

No 57. Den 27. dito [Jänner 1695] Inhalt fürstl. Anschaffung bezahle die Weißenkürchische Conductsunkosten nach Mariähilf mit . . . . 68 fl 4 ß —

LITERATURVERZEICHNIS.

Caesar Aquilin. Jul., Beschreibung der Stadt Grätz, Salzburg 1781, II 96; II 63, 65 u. 108.

Rutnik, Skitze von Grätz, 1792, 207.

Kindermann Joseph Carl, Repertorium der Steyermärk. Geschichte, Graz 1797, 632.

Schreiner Gustav, Grätz, 1843, 200 f., 269, 274, 291, 301, 490 u. 505.

Kalchberg, Wilhelm Freih. v., Der Grazer Schloßberg und seine Umgebung, Graz 1856, 91 u. 126.

Janisch Josef Andreas, Topogr.-statist. Lexikon von Steiermark, Graz 1878—1885.

Wastler Josef, Steirisches Künstler-Lexikon, Graz 1883, 179 ff.

Hofrichter Johann Baptist, Rückblick in die Vergangenheit von Graz, 1885, 378.

Wastler Josef, Handschriftlicher Nachlaß im Kunsthistorischen Institut der Universität Graz (Leihgabe des Professorenkollegiums der Technischen Hochschule in Graz).

Ders., Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark (Mitt. d. Hist. Ver. f. Steierm. XXV, 1887, 154 ff.).

Ders., Kunsthistorische Studien aus Obersteiermark (Österr.-Ung. Revue V 1888 255 f.).

Ders., Die ehemalige gräflich Brandis'sche Gemäldesammlung des Schlosses Windenau (Mitt. d. Hist. Ver. f. Steierm. XXXVII 1889 202 u. 206).

Zahn, Josef von, Zusätze zu Wastlers Künstler-Lexikon (ibid. 95).

Wastler Josef, Joh. Ad. Weissenkircher, ein Schüler des Pietro da Cortona (Mitt. d. Hist. Ver. f. Steierm. XLI 1893 255 ff.).

Graus Johann, Kirchenschmuck XXXV 1904 223.

Ders., Kirchenschmuck XXXVI 1905 153 ff.

Suida Wilhelm, Werke des steirischen Malers Hans Adam Weissenkircher, Geleitwort zur Weissenkircher-Ausstellung, Graz 1913.

Ders., Österreichische Kunstschätze III 1914 Taf. XLI—LXIV.

Ders., Die Landesbildergalerie in Graz, Wien 1923, 108—112.

Ders., Hans Adam Weissenkircher (Belvedere V 1924 66 ff.).

Egger Hermann, Weissenkircher oder Weissenkirchner? (Blätter für Heimatkunde III 1925 1 ff.).

Ders., Allegorische Kompositionen Hanns Adam Weissenkirchners (ibid. 33 ff.).



Abb. 1. Taufe Christi
(Graz, Landesgemäldegalerie).



Abb. 2. Das Martyrium des hl. Veit
(Pfarrkirche zu St. Veit am Aigen).



Abb. 3. Martyrium des hl. Laurentius
(Pfarrkirche zu Übelbach).



Abb. 4. Grausamkeit, Gewalt und Arglist bedrohen die Segnungen des Friedens
(Detail aus dem Eggenberger Wandgemälde).



Abb. 5. Venus mit Amor

(Detail aus dem Sternbild der Fische im Eggenberger Prunksaal).



Abb. 6. Aus dem Sternbild der Zwillinge
(Prunksaal im Schloß Eggenberg).



Abb. 7. Orion

(Detail aus dem Sternbild des Skorpions im Eggenberger Prunksaal).



Abb. 8. Jupiter und Antiope
(Graz, Landesgemäldegalerie).



Abb. 9. Der Prophet Elias erweckt das Kind der Witwe von Zarpath zum Leben
(Graz, Landesgemäldegalerie).



Abb. 10. Josef und die Frau des Potiphar
(Gösting, Sammlung Attems).



Abb. 11. „Sophonisbe“
(Graz, Privatbesitz).



Abb. 12. Verkündigung
(Graz, Landesgemäldegalerie).



Abb. 13. Die heilige Dreifaltigkeit mit den Vierzehn Nothelfern
(Graz, St. Anton von Padua).



Abb. 14. Madonna mit dem Kind und dem hl. Antonius von Padua
(Minoritenkirche zu Bruck a. d. M.).



Abb. 15. Gottvater
(Graz, Palais Attems).



Abb. 16. Der hl. Nikolaus vor der Madonna
(Marburg, Stadtmuseum).

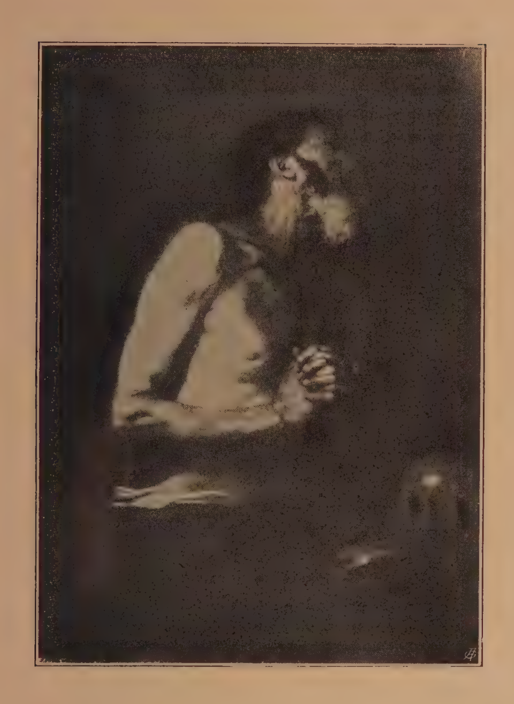


Abb. 17 a. Der hl. Hieronymus
(Graz, Landesgemäldegalerie).

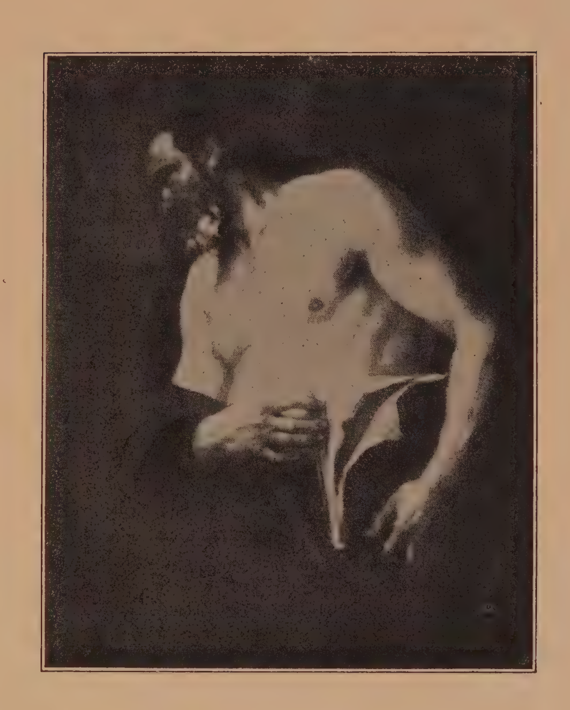


Abb. 17 b. Der Philosoph
(Schloß Eggenberg).



Abb. 18. „Prodigium Liviae", Silberrelief von J. A. Thelott nach einem Entwurf Weißenkirchners
(Wien, Kunsthistorisches Museum).



Abb. 19. Huldigung für Johann Grafen Thun, Erzbischof von Salzburg
(Kupferstich von E. Hainzelmann nach einer Komposition Weißenkirchners).



Abb. 20. „Majestas et amor", Silberrelief von J. A. Thelott nach einer Komposition Weißenkirchners
(Wien, Kunsthistorisches Museum).



Abb. 21. „Majestas et amor“, Stich von E. Hainzelmann nach einer Komposition Weißenkirchners
(Wien, Albertina).



Abb. 22. Caritas und Vigilantia
(Detail zu Abb. 23).



Abb. 23. Entwurf zur Hauptgruppe im Eggenberger Deckenbild
(Graz, Kunsthistorisches Institut der Universität).

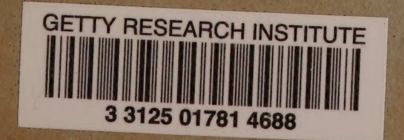


Abb. 24. Der Planet Helios

(rechte Hälfte des Deckenbildes im Prunksaal des Schlosses Eggenberg).

Sämtliche Klischees sind in der Zinkographischen Kunstanstalt von Angerer & Göschl in Wien hergestellt worden.
Druck der Universitäts-Buchdruckerei „Styria“ in Graz.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01781 4688

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE STEIERMARKS UND KÄRNTENS
HERAUSGEGEBEN VON HERMANN EGGER

Bereits erschienen Band I:

VEIT KÖNIGER

von

EDUARD ANDORFER

4°, VIII und 44 Seiten Text und 23 Tafeln

Broschiert M 7·—

In Vorbereitung:

Band III: WALTER FELICETTI, Die Mittelalterliche Grabmalplastik in Steiermark und Kärnten

Band IV: GEORG WOLFBAUER, Die Entwicklung der Stuckdekoration in Steiermark

Band V: EBERHARD HEMPEL, Die kirchliche Plastik des Mittelalters in Steiermark und Kärnten

Band VI: ROBERT MEERAUS, Johann Cyriak Hackhofer

Band VII: FRIEDRICH ZOTTER, Zweischiffige Kirchenanlagen in Steiermark und Kärnten

Band VIII: VIKTOR THIEL, Die landesfürstliche Burg in Graz

Band IX: HANS PATER, Stift Rein und seine Beziehungen zur Kunst (Festschrift zur VIII. Säkularfeier des Stiftes)

Band X: EDUARD ANDORFER, Johann Jakob Schoy

Band XI: ROBERT MEERAUS, Schloß Eggenberg

Band XII: JOHANN RANFTL, Die Mantuanischen Reliquienschreine der Grazer Domkirche

VERLAG ULR. MOSERS BUCHHANDLUNG, GRAZ / WIEN / LEIPZIG